Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen

Zum Gebrauche für Vorlesungen

von

Friedrich Theodor Vischer

Dritter Teil

Die Kunstlehre

Zweite Auflage

Herausgegeben von Robert Vischer

Meyer & Jessen / Verlag / München

1922

Roßberg'sche Buchdruckerei in Leipzig

Die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst.

Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Teilung in Künste.

§ 485

Es ist zu zeigen, wie der Gegensatz des Naturschönen und der Phantasie sich in einem Dritten, der Kunst, aufhebt, ihr allgemeines Wesen darzustellen und aus demselben der Grund einer neuen Teilung, woraus die Künste hervorgehen, zu entwickeln: dieser Abschnitt enthält also das Allgemeine und seinen Übergang in das Besondere.

Die Künste selbst werden sich im zweiten Abschnitte dieses Teils als das Einzelne darstellen: die Form, worin alle bis dahin entwickelten Momente konkret zusammengeschlossen in Wirklichkeit treten. Die zweite Unterabteilung des ersten Abschnitts, worin der innere Teilungsgrund der Kunst in Künste aufzuzeigen ist, wird jedoch nicht unmittelbar die einzelnen Künste ableiten, sondern nur die großen Einteilungsfelder, in welche sie fallen und mit denen es sich so verhält, daß zwei derselben je von einer Kunst ausgefüllt werden, ein anderes aber, und zwar das erste, eine Gruppe von Künsten in sich befaßt. Diese Unterabteilung steht also unter der Kategorie des Besondern, wie die erste unter der des Allgemeinen.

A.

Die Kunst überhaupt.

§ 486

Die allgemeine Tätigkeit der Kunst bewegt sich von ihrem Anfang zu ihrem Abschluß durch eine Reihe inhaltsvoller Momente, deren Begriff dem Übergang in die Besonderung zu konkreten Kunstformen wesentlich vorausgesetzt ist.

Das Wesen der Kunst überhaupt ist bisher in der Wissenschaft der Ästhetik ebenso wie die Lehre von der Phantasie viel zu kurz und flüchtig behandelt worden. Es liegt hier ein Punkt des Systems vor uns, der seine eigene Welt hat, in welcher alle jene Begriffe auftreten, die man in jeder Kunstbeurteilung als geläufige Schlüssel handhabt, ohne sich strenge Rechenschaft über ihre Bedeutung zu geben: eine Unterlassung, die aber eben eine Hauptquelle der Verwirrung im Kunsturteil ist. Wir nennen beispielsweise statt alles Andern nur den Begriff der Komposition und der schwierigen Fragen (wie z. B. die des Kontrastes), die er in sich schließt. Am meisten hat sich Thiersch (Allgem. Ästhetik in akademischen Lehrvorträgen. 1846) mit diesen allgemeinen Kunstbegriffen, jedoch in zu verzettelter Weise, beschäftigt. Wie aber im Kunsturteil, so läßt sich auch in der wissenschaftlichen Darstellung der Künste nicht ein einziger sicherer Schritt gehen, wenn jene Begriffe nicht vorher in ihrer Allgemeinheit entwickelt sind. Wie schwierig ist z. B. der Begriff des Stils, wie vielfach spaltet er sich, und wie kann man über den Stil der einzelnen Künste etwas Klares sagen, wenn man sich nicht vorher am rechten Orte Rechenschaft über seine Grundbedeutung abgelegt hat!

a.

Der Übergang der Phantasie zur Kunst.

§ 487

Die Phantasie hebt zwar die Mängel des Naturschönen auf, aber in rein subjektiver Form, d. h. in einem Bilde, das nur

dem Innern des durch Phantasie tätigen Subjekts angehört. Das Schöne ist aber wesentlich Erscheinung (§§ 13, 14), also für ein anschauendes Subjekt (§ 70). Diese Schuld der Phantasie ist näher eine Schuld (§§ 416—424) der besondern Phantasie (§§ 384ff.) an die allgemeine (§§ 379ff.). Die Phantasie selbst, wie sie noch innerlich eingeschlossen ist, fühlt diesen Mangel als Drang zur Aufschließung.

Die Überschrift vertauscht den Ausdruck: (objektive, subjektive) Existenz, der im zweiten Teile des Systems auftritt, mit dem Ausdruck: Wirklichkeit, der ein ganzes und volles Dasein im Unterschied von dem halben und seiner Ergänzung wartenden bezeichnet. Das Schöne als Schöpfung der Phantasie nun ist allerdings die Ergänzung des in der Natur vorgefundenen Schönen, das wir, nachdem es sich als ein Schein aufgelöst hat, nur der Gleichmäßigkeit der Terminologie wegen noch ein Schönes nennen dürfen; ja es ist eben aus diesem Grunde mehr als bloße Ergänzung, es ist eine Hereinziehung, ein Aufsaugen des letzteren in den Geist. Nun dürfte ein Erzeugnis des Geistes, der frei aus sich tätig ist, allerdings keine bloße „Existenz" mehr genannt werden, wenn diese freie Tätigkeit in dem Erzeugnis, wie es bis jetzt vor uns tritt, vollendet wäre, denn das vollendete Erzeugnis steht auf eigenen, festen Füßen, ist daher ein Erfülltes, ein Wirkliches. Wir sollen aber eben jetzt das Erzeugnis der Phantasie, wie es erst als inneres Bild im Geiste lebt, selbst noch als ein halbes, darum auch unsicheres, bedürftiges kennen lernen. Diese Halbheit, Einseitigkeit besteht nun zunächst darin, daß das Phantasiebild nur dem Innern dessen angehört, der es erzeugt hat. Der Paragraph weist auf die Definition des Schönen im ersten Teil §§ 13, 14, und auf die Lehre vom subjektiven Eindruck des Schönen §§ 70 ff. zurück, welche das Schöne wesentlich als Erscheinung bestimmen und aus diesem Begriff einfach ableiten, daß das anschauende Subjekt in der Definition des Schönen wesentlich mitgesetzt ist. Das anschauende Subjekt ist hier natürlich als Vielheit von Subjekten, ja als Gesamtsubjekt der Menschheit zu verstehen. Das Schöne will genossen sein von möglichst vielen, von immer neuen Zuschauern; hier ist keine Grenze, sein Ausstrahlen ist unendlich und sein wahrer Sinn, daß es sich an die Menschheit wendet, weil in ihm selbst das Ganze der Menschheit erscheint.

Der Erzeuger des Phantasiebildes ist daher, solang er es noch nicht aus dem Innern entlassen und mitgeteilt hat, ein Schuldner, die Menschheit sein Gläubiger. Diese der Zahl nach unbestimmte Vielheit von Subjekten, für welche das Phantasiebild erscheinen soll, begreift sowohl jene Wenigen in sich, die gleich dem Urheber dieses Bildes die Gabe der Phantasie im engeren, produktiven Sinne besitzen, als auch die Masse derjenigen, in welchen die Phantasie sich nicht zur freien Tätigkeit zusammenfaßt, sondern im Allgemeinen auf den Stufen der bloßen Empfänglichkeit, Fähigkeit der Aufnahme stehen bleibt. Der zweite Abschnitt des zweiten Teils hat diese zwei Formen als die allgemeine und besondere Phantasie unterschieden, er hat gezeigt, wie weit die allgemeine, stumpfer ausgebildete, der besonderen in der Reihe ihrer klar sich scheidenden Akte zu folgen imstande ist. Wir haben gesehen, wie jene zurückbleibt von da an, wo die eigentlich idealbildende Tätigkeit beginnt (§§ 392—399), d. h. wie sie der besondern Phantasie auf diese schöpferische Stufe nur im Sinn eines massenhaften, unfreien, eine scheinbar neue Stoffwelt erzeugenden Instinkts folgt (§ 416), wie sie daher auf die besondere Phantasie wartet (§ 417), um aus ihrer Hand ihr eigenes Werk zur freien Schönheit umgebildet zurückzuerhalten. Diese Mitteilung der besondern Phantasie an die allgemeine mußte in § 419 wirklich bereits vorausgesetzt werden. Das phantasiebegabte Subjekt soll also nun sein Bild aufschließen für alle, und unter diesen befinden sich, wie vorhin gesagt ist, allerdings auch solche, die selbst der besondern Phantasie teilhaftig sind, also selbst mitteilen können. An diesem Verhältnis beschäftigt uns jedoch hier die letztere Seite, das Darstellen des Künstlers für Künstler, nicht; denn die Künstler, welche das Werk eines Künstlers genießen, lernen daraus für ihre Tätigkeit, und diese ist für sie ebenso eine Schuld gegen die Masse, die nur empfangen kann, wie für jenen Künstler, von dem sie lernen, also gehören sie im vorliegenden Zusammenhang eben zu der Seite, auf welcher das Subjekt steht, von dem wir aussagen, daß eine Verpflichtung der besondern Phantasie gegen die allgemeine auf ihm ruhe; diese Seite gehört also in einen andern Zusammenhang, und zwar in den, wo von der Schule die Rede sein wird. Es soll sich nun wirklich jene Aristokratie aufheben, welche in dem Gegensatze der besondern und allgemeinen Phantasie liegt. Der Genius gehört derselben Menschheit an wie die des

Schaffens unfähige Masse; was in dieser so ausgebreitet ist, daß auf den Einzelnen wenig kommt, ist in ihm gesammelt und zur Energie des Könnens zusammengeschlossen, daher bedürfen beide einander, wie Mann und Weib oder Sohn und Mutter. Die Masse will und soll das Schöne schauen; da es aber in der Natur bloß scheinbar sich findet und die Fähigkeit der geistigen Schöpfung der reinen Form hier fehlt, so würde das Volk niemals das wahrhaft Schöne schauen, wenn seine Genien ihm nicht zurückzahlten, was sie aus seinem allgemeinen Lebensschoße und der Wurzel seiner Kräfte in sich gesogen haben. Das Volk beneidet seine Künstler nicht, weil es sie zu sich zählt, sie sind seine eigene Seele. Der Genius aber ist auch nichts ohne sein Volk; der Reiz, der Drang zu schaffen, das innerlich Geschaute hinauszustellen an das Licht, ist nur das Gefühl, aus einem Stamm zu sein mit denen, welche auf diese Mitteilung harren; er weiß, daß aller Augen auf ihn warten, und sieht diese Augen innerlich warten zugleich während er sein inneres Bild erzeugt. Alle Freude der Phantasie an ihrem Tun ist eine Freude in der Vorstellung Mitanschauender; diese Vorstellung ist ein Teil ihres Schaffens selbst, es ist ein inneres Bühnenspiel mit Parterre uud Galerien, kein Drama vor leeren Bänken. Im Phantasiebegabten ist sein Volk mitgesetzt, wie er in ihm, er ist Legion. Daher ist auch kein ästhetischer Genius ohne Eitelkeit und dies nicht sein Schlechtestes; gewohnt, innerlich zu dramatisieren vor vollem Hause, wird er freilich diesen Sinn nicht ausziehen, wenn er ins gemeine Leben tritt; wem seine eigene Erscheinung gleichgültig ist, wer nicht ein die wirklichen Zuschauer antizipierendes Selbstanschauen seiner Persönlichkeit mit sich trägt, ist für die Kunst verloren. Es ist unmöglich, diese Behauptung zu verwechseln mit einer Beschönigung der Eitelkeit des leeren Individuums, dessen ganzes Geschäft ist, sich eigentlich oder uneigentlich vor dem Spiegel zu sehen. Im Genius ist diese Beziehung der Ernst seiner eigentlichen Lebensaufgabe, der nur unschädlich in sein Privatleben übergeht. Dieser Ernst ist die Schuld an sein Volk. Schleiermacher hat diese Beziehung als eine wesentliche hervorgehoben (Vorles. über die Ästh. herausgegeben von Lommatzsch S. 108 ff.): „Die ästhetische Tätigkeit ist eine allgemein menschliche, kann sich aber in der Masse nur als Minimum im Traum und unklaren Vorstellungen entwickeln. In diesem gebundenen Zustande spricht sich aber die allgemeine Anlage

im Wünschen und Sehnen aus, daß diese Tätigkeit frei werde. Der Geist hat das zweifache Bewußtsein, daß er in dieser Einzelheit ein andrer ist als der andere, und daß er eins mit dem andern, identisch mit ihm ist (Gattungsbewußtsein.) Wo nun in irgendeiner Richtung der eine bloß zum Verlangen kommt von dem, was er so nicht verwirklichen kann, und der andre die Tätigkeit selbst leistet, da eignet jener sich diese an und findet darin die Befriedigung seines Verlangens. Diese Befriedigung ist nichts Anderes als die Erhebung des Gattungsbewußtseins über das einzelne; es erregt sein Wohlgefallen, daß das, was in ihm ist und nicht zur Vollständigkeit gebracht werden kann, in einem andern wirklich dazu gelangt ist." — Wir haben dies Verhältnis in unserem Zusammenhang zunächst von der Seite des Gebenden auffassen müssen; beide Seiten sind aber eines, der Gebende bedarf der Empfangenden, weil sie seiner bedürfen. Daher sind Naturen, die es zum innern Bilden, aber von da nicht zum Darstellen bringen, tief unglücklich; die innere Notwendigkeit spricht sich im Subjekte als Drang, das Stocken als Schmerz aus. Es gibt Hamlete in der Kunst wie in der Politik.

§ 488

Hier ergibt sich, daß jene Schuld (§ 487) zugleich eine Schuld gegen das Naturschöne ist. Dieses hat den Vorzug vor dem nur inneren Bilde der Phantasie, daß es als Objekt in der Außenwelt für alle da ist. Die Phantasie hat es als Objekt aufgehoben; will sie nun ihr Bild in ein anschauendes Subjekt übertragen, so muß sie die in bloß subjektives Leben verwandelte Objektivität wieder entlassen und so in einem Akte die Schuld der Phantasie an die Natur und der besondern Phantasie an die allgemeine tilgen.

Mit dem Inhalte dieses Paragraphen wendet sich das System noch einmal zum Naturschönen zurück und nicht zum letztenmale. Die Streitfrage über die Naturnachahmung ist durch die Lehre von der Phantasie von dem Punkte an, wo wir das Naturschöne auflösten (§§ 379ff.), bis zur Lehre vom Ideal (§§ 398, 399) keineswegs vollkommen erledigt. Die Phantasie hat das Objekt, das ein schönes schien, in Wahrheit aber nur durch relativ größere Vollkommenheit den Zu-

schauer erregte, ihr das Urbild des Vollkommenen aus seinem Geiste unterzulegen, in sich „zurückgeschlungen"; der Schein der objektiven Existenz des Schönen ist verzehrt. Nun zeigt sich, daß „die zerstörte Welt herrlicher wieder aufzubauen ist". Es ist dem Naturschönen ein Unrecht geschehen; es ist eine Art von Rache desselben an der Phantasie, daß diese nun zu fühlen bekommt, wie sie mit ihrem Bilde allein steht, während der Schein des Naturschönen am offenen Tage hell und heiter für alle sich ausbreitete. Die Phantasie muß zurückgreifen und das am Naturschönen nachahmen, wodurch es nun wirklich im Vorteil ist, die Objektivität; denn anders kann sie ihr inneres Bild nicht übertragen in das Innere der Subjekte als dadurch, daß sie es, abgelöst vom Innern, ebenso hinausstellt in die Außenwelt, wie das Naturschöne in dieser als Objekt dem Subjekte entgegenkommt. Sie kann ihre Schuld an die allgemeine Phantasie nur tilgen, indem sie zugleich diese Schuld gegen die Natur tilgt. In diesem Sinn jedenfalls ist die Kunst Naturnachahmung. Wir werden aber noch weiterhin auf das Verhältnis zum Naturschönen zurückkommen, wie dies im zweiten Teil zu § 379 S. 359, § 388, 1, S. 386, zu § 391 S. 397 und § 398, 2, S. 428 angekündigt ist.

§ 489

Entstehen soll also ein Drittes, das objektiv ist, wie das Naturschöne, und subjektiv in dem doppelten Sinne, daß das Objekt Träger der reinen, aus dem Innern des phantasiebegabten Subjekts erzeugten Form und daß es der Vermittler ist, durch welchen dieselbe in die Phantasie des anschauenden Subjekts eingeht, die an ihm zum Nachschaffen sich entzündet: die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen, worin die Mängel seiner bloß objektiven und bloß subjektiven Existenz aufgehoben und die Vorzüge beider Existenzformen vereinigt sind. 1 2

1) Die Phantasie muß also (durch eine weitere, erst darzustellende Tätigkeit) ein Objekt herstellen, in welchem sie ihr Bild niederlegt. Dieses Objekt wird zur reinen Mitte zwischen seinem Urheber und dem Zuschauer. Das Naturschöne war nicht jene Mitte; es kommt aus keinem Geiste, der es auf Schönheit als solche angelegt hätte,

sondern aus Kräften, die auf andere Zwecke arbeiten, daher berührt sich in seiner Anschauung nicht ein ästhetisch Genießender mit einem ästhetisch Schaffenden; nur durch eine Unterschiebung der eigenen Phantasie in das Objekt gibt sich der Zuschauer die Illusion, als begrüße ihn in der naturschönen Erscheinung ein Künstler. Das Gebilde aber, welches die aus dem Geiste eines ästhetisch schöpferischen Subjekts abgelöste reine Anschauung in sich aufnimmt, trägt diese so über in den Zuschauer, daß er das wirkliche Erzeugnis einer Phantasie nachzubilden genötigt wird. Es ist zu § 487 auseinandergesetzt, wie die besondere Phantasie eine Schuld an die allgemeine abzutragen hat; jetzt ist auszusprechen, wie diese Schuld nicht einfach darin besteht, daß die nichtschöpferische Phantasie der Masse durch die schöpferische des Einzelnen zu dem ihr sonst versagten Genusse des wahrhaft Schönen gelangen soll, sondern darin, daß sie gehoben werden soll über sich selbst zu einer höheren Tätigkeit, als diejenige ist, auf die sie in der Lehre von der Phantasie im zweiten Abschnitt des zweiten Teils eingeschränkt auftritt. Dort erschien sie nur als Spiel der Einbildungskraft und als eine unbewußte Ergänzung des Naturschönen durch ein Leihen; nunmehr steigt sie, zwar nicht zum Schaffen, aber zum Nachschaffen des wahrhaft Schönen auf. Jedes Kunstwerk wendet sich an den Nachdichtenden; der Zuschauer sieht es, hört es, aber in ihm und durch es das reine Bild, das im Innern des Dichters war. Der gebildete Stoff, der vor ihm steht oder sich bewegt, entschwindet ihm mitten in der wirklichen Anschauung, greiflich nahe wird er ihm ferne, es schiebt sich sichtbar unsichtbar zwischen ihn und den Anschauenden ein geistiges Bild: dies ist das Bild, das der schaffende Genius in der Seele trug, an ein Material heftete, und das sich nun im Anschauen auflebend, auftauend von diesem Material ablöst. Trefflich hat dies Ans. Feuerbach dargestellt in s. vatik. Apollo S. 294 ff. Er erinnert an jenen Herkules Epitrapezius des Lysippus, der, einen Fuß groß, nach dem Zeugnis der Alten im Anblick zum riesigen Halbgott emporquoll: „in dämmernde Nebelferne war das rein Sinnliche des Bildes entrückt und wurde von da als ein großes Phantasiegebilde reflektiert, das nun auch die sachliche Form in einem ganz andern, doch ihrem wahren Lichte erscheinen ließ, — — es war ein Hier und eine Ferne, in einem und demselben Momente ein stetes Dasein und Entweichen." So nennt er den ruhigen Jupiterkopf des

Phidias eine geschlossene Knospe, „bis in der Dauer des Beschauens, in der steigenden Wärme der Einbildungskraft die Hülle durchbrochen ward und nun eine ganze Welt, in welcher selbst die Taten und Schicksale des Gottes ihre Stelle finden, dem staunenden Blicke aufgeht." Die vielen Epigramme auf griechische Kunstwerke rühmen fast durchgängig den täuschenden Schein der Lebendigkeit, sprechen aber eben damit aus, wie der Künstler dem Zuschauer durch das Vehikel des bearbeiteten Stoffs sein inneres Bild in die Seele schiebt.

2) Im Begriffe des Subjektiv-Objektiven ist nun das Wesen der Kunst ausgesprochen, wie sie vom Naturschönen die Objektivität ohne jene Mängel, die insgesamt daraus fließen, daß es nicht als solches von einem Willen gesetzt ist, von der Phantasie die Subjektivität aufnimmt ohne den Mangel der nach außen verschlossenen Innerlichkeit, und wie sie diese zwei Bestimmungen, die sich im zweiten Teil des Systems getrennt gegenüberstanden, in ein Ganzes vereinigt. Entwickelt ist jedoch hiemit der Begriff der Kunst noch nicht, und weil wir die Tätigkeit noch nicht kennen, die jenes Ganze schafft, auch der Name noch nicht aufgestellt.

§ 490

Zum Träger ihres Bildes bedarf die Phantasie eines Materials, welches, obwohl nicht an sich, doch in diesem Verhältnis roher und toter Stoff ist, denn nur ein solcher läßt passiv die reine Form an sich darstellen.

Jenes Objekt (§ 489) kann nur entstehen dadurch, daß das Subjekt, welches das innere Bild erzeugt hat und es mitzuteilen sich gedrungen fühlt, zu einem sinnlichen Stoffe greift, an den jenes Bild geheftet, dem es gleichsam übergezogen, aufgelegt wird, damit er es weiter gebe, weiter schicke. Stoff hat hier die dritte der zu § 55 Anm. 2 unterschiedenen Bedeutungen, und wir werden, um die Verwechslung mit der ersten und zweiten zu verhüten, gewöhnlich den Ausdruck „Material" vorziehen. Es versteht sich nun, daß das Material nicht absolut roher Stoff sein kann, denn solcher oder reine Materie existiert ja überhaupt nicht; selbst im Naturleben verwendet jedes Wesen zu seiner Erhaltung Stoffe, die vorher schon irgendwie geformt waren. Der Stoff muß aber für den Zweck der darstellenden Phantasie roh sein in dem Sinne,

daß die Form, die er vorher hatte, mit der Form, die jene ihm aufdrückt, nichts zu schaffen hat. „Tot" bedeutet entweder unorganische Masse, wie Stein, Metall, Farbstoffe, oder organische, aber abgestorbene, wie Holz, Leinwand, Saiten. Alle Künste bedürfen ein Material. Von der Poesie wird seines Orts gezeigt werden, daß ihr eigentliches Material die Phantasie der Zuhörer ist: ebenfalls relativ toter und roher Stoff in einem dann zu entwickelnden Sinne; die Sprache ist nur das Werkzeug, womit in diesem Material gearbeitet wird. Roh und tot in diesem Sinne muß nun der Stoff, der als Material dient, aus folgenden Gründen sein. Der Stoff, der eine eigene, noch lebendige Form mitbringt zur künstlerischen Bearbeitung, läßt sich die Selbständigkeit des Lebens, vermöge deren er einmal seinen eigenen, anderweitig entstandenen und befestigten Ausdruck hat, nicht nehmen. Man kann mit wirklichen Bäumen, Bergen, Wassern keine Landschaft malen, denn sie folgen ihren Gesetzen und nicht dem Geiste des Malers. Wird vollends beides verbunden, Schein und Wirklichkeit, wie in Tableau-Uhren, so kommt etwas zustande, was nur Kindern nicht widerlich ist. Lebendige Tiere auf dem Theater können ihre eindressierte Rolle ganz ohne störende Improvisation durchführen und doch zeigt jede Bewegung, daß hier eine selbständige Natur vor uns handelt, welche in das Ganze der Darstellung als ein völlig Fremdes hereingeworfen ist, und schon die beständige Furcht, sie möchten aus der Rolle fallen, genügt, die ganze Stimmung jedes Zuschauers, der einen Begriff vom Schönen hat, zu zerreißen. Begeisteter Stoff nun, d. h. menschliche Persönlichkeit vermag allerdings durch den Willen die eigene Gestalt, Bewegung, Stimme bis auf einen gewissen Grad zum reinen Stoff herabzusetzen und ihnen den Ausdruck aufzulegen, den ein darzustellendes ästhetisches Ganzes verlangt; aber auch nur bis auf einen gewissen Grad: denn die Erscheinung drückt den Charakter dieser Persönlichkeit in festen Formen, angebornen und angewöhnten Bewegungen aus, welche sich niemals ganz in den beabsichtigten Ausdruck eines Phantasiebilds fügen, das sie momentan darstellen sollen. Die Überwindung dieser Fremdheit ist natürlich eine tiefere in bewegter und redender Darstellung als in unbewegter und stummer (tableaux vivants, Kellersche Bilder); vollständig ist sie aber auch dort nicht. Der lebendige Stoff drückt, dies also ist unser Hauptsatz, etwas für sich aus, aber etwas Anderes, als was er in diesem Zusammenhang soll. Dieser fremde

Ausdruck ist aber nicht nur darum störend, weil er nicht in den Zusammenhang gehört, sondern noch mehr darum, weil er der Ausdruck eines bloß Naturschönen ist. Ist auch ein Naturschönes ausgewählt worden, das, soweit nur immer möglich ist, dem darzustellenden Bilde entspricht, so ist es doch auch in den Teilen, worin es entspricht, mit allen Mängeln des Naturschönen behaftet. Als solches wirkt es aber auch stoffartig (vgl. § 381, 1); bei wirklichen Stücken einer Landschaft, bei lebendigen Tieren, die im Theater auftreten, ist diese pathologische Beziehung, obwohl vorhanden, weniger fühlbar als gegenüber der wirklichen Menschengestalt, namentlich der weiblichen; die Ausführung der Weiberrollen durch Knaben auf der antiken und auf der älteren Schaubühne der neueren Zeit war daher ästhetisch besser begründet, als man gewöhnlich annimmt: das Urteil des männlichen Publikums wurde durch kein geschlechtliches Interesse getrübt (vgl. Ed. Devrient Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst Bd. 1, S. 259). — Wir werden seines Orts die wichtigen Folgerungen aus diesen Sätzen ziehen; es gründet sich auf sie eine besondere Nebenabteilung in der Lehre von den Künsten, in welcher, trotz ihrer übrigens hohen Bedeutung, auch die Schauspielkunst ihren Ort einzunehmen hat.

§ 491

An dem so beschaffenen Stoffe muß zu diesem Zweck eine Tätigkeit ausgeübt werden, welche als Vollstreckung des Phantasiebildes die doppelte Natur hat, daß sie nur die andere, in ihr als Anlage, Ansatz schon enthaltene Seite der Phantasietätigkeit, ebensosehr aber ein wesentlich Neues ist. Denn sie muß den Stoff durch Stoff, also sinnlich bewältigen, und setzt daher ein besonderes Vermögen und eine besondere Übung voraus, ein Können: Kunst.

Was die Technik des Künstlers ausführt, ist im innern Bilde schon mitgesetzt; wir erinnern uns, daß die Phantasie (schon als Einbildungskraft) eine innerlich gesetzte Sinnlichkeit ist (§ 387, 2); der Baukünstler baut, der Bildhauer modelliert, der Maler malt, der Musiker komponiert innerlich, ehe er es äußerlich tut, der Dichter führt geistig bewegte Bilderzüge in seinem Innern vorüber und ihm klingt zugleich der Rhyth-

mus der Sprache mit an, in dem er sie seinen Hörern mitteilen will. Die wirkliche Ausführung erscheint nun bloß als ein weiterer Schritt derselben Tätigkeit, als ein ganz flüssiger, vor Leichtigkeit kaum merklicher Übergang. Allein diese Pforte zur Praxis wird nicht ohne ein strenges Halt! passiert. Der sinnliche Stoff wird nur durch ein sinnliches Tun bezwungen. Es scheint, das Vermögen auch dazu müsse in der Phantasie, als deren Grundlage wir ja eine lebendige, scharfe Sinnlichkeit forderten (§§ 385, 392), schon mitenthalten sein; die Phantasie ist ja eine geistige Naturkraft, derselbe Nerv, dessen geheimnisvolle, höhere Tätigkeit das innere Bilden vermittelt, scheint auch der Hebel der entsprechenden äußern Tätigkeit zu sein, so daß z. B. dem Maler sein inneres Gemälde ungehemmt in die Fingerspitzen, die den Griffel und Pinsel führen, überginge, auf die Fläche von Holz oder Leinwand gleichsam nur herausflöße, wie es durch das Auge hineingeflossen ist in den Schacht des Geistes, der das Angeschaute zur reinen Form umschuf. Die Technik der großen Künstler erscheint durchaus als eine äußere Geschicklichkeit, deren Geheimnis in dieser dunkeln Mitte zwischen Geist und Hand sitzt; sie läßt sich, nachdem sie im fertigen Werke niedergelegt ist, nachahmen; allein teils fehlt in der Nachahmung immer ein gewisser letzter Druck, Strich, Punkt, der unbedeutend scheint und doch dem Ganzen seinen Charakter gibt, teils ist sie, soweit sie gelingt, zu etwas Totem geworden, dem das Band mit seiner innern Quelle gebrochen und das daher die Bedeutung verloren hat. So nützt es z. B. nichts, das Geheimnis des venetianischen Kolorits erraten zu haben und nachzuahmen, denn unnachahmlich ist jene innere Festlichkeit und Freudigkeit der Phantasie, welche zugleich der Instinkt war, der jenes Kolorit erfand. Diese Bemerkung führt zu dem innern Grunde der Schwierigkeit in dem vorliegenden Übergange: ebendarum, weil in diesem Gebiete der Geist in Naturform tätig ist, herrscht hier das Gesetz unendlicher Trennbarkeit des im Begriff Zusammengehörigen, welches durch die Natur geht. Die Psychologie hat mit der Physiologie noch nicht abgemacht, welches die Qualität des Gehirn- und Nervenlebens im ästhetisch begabten Individuum ist, sie wird es auch nicht abmachen, und wie sie der Natur nicht vorschreiben kann, diese geheimnisvolle Einheit mit dem Geiste ihr zu enträtseln, so hat sie auch die Tatsache einfach hinzunehmen, daß der Nerv, der die Anschauung in jener Intensität aufnimmt, welche dem Genie eigen

ist, nicht notwendig, daher auch nicht immer dem Willenszuge von innen nach außen, dem Drange zur Darstellung ein williges Organ ist. Es gibt Naturen, die innerlich Schönes erzeugen und es nicht wiederzugeben vermögen; die Wissenschaft kann an dieser Tatsache der Trennbarkeit von organischen Bedingungen, die nach dem Begriffe ungetrennt demselben Geiste angehören sollten, nichts verändern und auch nichts weiter über sie aussagen, als daß sie besteht. Daher tritt hier die Antinomie ein, daß durch das Talent der Ausführung zu dem Talente des innern Bildens etwas Neues hinzukommt, und daß doch, wo beide Talente vereinigt sind, nur vereinigt ist, was an sich zusammengehört, also nichts Neues hinzukommt. Diese Antinomie hat dieselbe Natur zu verantworten, die überhaupt den einen Menschentypus in die Unendlichkeit von Individuen auseinanderlegt. Auch da aber, wo diese Trennung des Zusammengehörigen nicht besteht, hat das vorhandene Talent der Darstellung eine Kluft zu übersteigen. Diese Kluft heißt: Lernen, Übung. Das glücklichste Organ erfährt seine Ungeschmeidigkeit, wenn es sich erst am spröden Stoffe stößt, der Weg ist von vorne zu beginnen, eine neue Welt, die ihren eigenen, selbständigen Zusammenhang von Hindernissen und überlieferten Mitteln ihrer Überwindung mit sich bringt, steht wie ein Berg selbst vor dem für die Darstellung noch so begabten Geiste. Wir beschäftigen uns an dieser Stelle noch nicht mit dem Gebiete der Technik und Schule an sich, sondern setzen nach dieser Seite nur noch hinzu, daß das Schwere nicht einfach in der Aufgabe liegt, eine überlieferte Reihe von Mitteln der Stoffüberwindung in sich aufzunehmen, sondern daß die weitere dazu kommt, mit diesem Zusammenhang das Eigene zu vermitteln; denn das Genie hat sich mitten im Lernen von andern zugleich seine nur ihm eigene Technik zu bilden. Das letztere Moment führt aber wieder auf den ersten unserer antinomischen Sätze, daß nämlich die Kunst nur das in Tätigkeit übersetzte Wesen der Phantasie selbst ist, daß die Technik durch ein geistiges Band mit dem bildenden Geiste zusammenhängt, der an magnetischer Nervenkette sein inneres Schauen in sie hinüberführt.

Über die Schwierigkeit, diese doppelte Natur der darstellenden Tätigkeit zu fassen, ist man freilich hinweg, wenn man die bekannte Stelle in Lessings Em. Galotti zum Motto nimmt, die Worte des Malers Conti: „Auf dem langen Wege vom Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! — — Meinen Sie, daß Raphael nicht das

größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?" Dies ist der Standpunkt Schleiermachers, der die Kunst als eine im Innern beschlossene (immanente) Tätigkeit auffaßt. Das innere Bild ist ihm das eigentliche Kunstwerk (Vorlesungen über die Ästhetik, herausg. von Lommatzsch S. 58 ff.); das Heraustreten ins Äußere ist ihm nur ein Zweites, später Hinzukommendes, was als solches auf eine mechanische Weise wird und daher nicht mit unter den Begriff der Kunst gehört, weil hier sogleich die technischen Regeln eintreten, mit denen sich die Ästhetik nicht befaßt. Daher zieht er zwischen der Kunst und der sittlich-praktischen Tätigkeit den Unterschied, daß in jener das innere Bild den ganzen Wert bestimme, in dieser aber die innere Vorbildung des Werks gar nicht den Wert des Menschen gebe, sondern die Tat (S. 112), und definiert die Kunst als die freie, aus der Selbsttätigkeit des Geistes hervorgehende Wiederholung dessen auf ideale Weise, was die Natur auf reale Weise vor unsern Augen tut (S. 237). Dies ist eine fast unbegreifliche Unterschätzung der Praxis der Kunst. Den einfachsten Anhalt der Widerlegung bietet, was er von der Tätigkeit des Bildhauers sagt: er stelle seine Statue dar in weichem Ton, die Ausführung in hartem Stein sei nicht sein Werk, sondern mechanische Nachahmung der Arbeiter; das Modell aber sei nur Nachahmung des innern Bildes und in einem Stoffe, der gar nicht bleiben könne, sondern bloß den Übergang vermittle zwischen dem Urbild und seiner mechanischen Ausführung (S. 57). Allein der Bildhauer, der die Behandlung des Steines nicht selbst gelernt hat, kann auch sein Modell nicht auf die Ausführung im Stein berechnen, ja überhaupt kein plastisch geschautes Bild innerlich entwerfen; das Modellieren selbst ist eine Tätigkeit, wobei Hand und Auge eine vom innern Bilde bestimmte Fertigkeit entwickeln, und in der letzten Ausführung im Marmor muß allerdings der Künstler selbst Hand anlegen, denn nur aus dem Groben läßt er sich den Block durch den Arbeiter hauen. Nun ist zwar zu unterscheiden zwischen einem lernbaren und nicht lernbaren Teile der Technik, aber beide sind mit dem Innern der Phantasie durch ein unlösbares Band vereinigt. Von der lernbaren Technik nämlich muß auch das Talent, das den Übergang vom Innern zur äußern Darstellung nicht findet, das Notwendigste sich angeeignet haben, sonst kann es überhaupt kein bestimmtes, einer bestimmten Kunst angehöriges Bild innerlich erzeu-

gen; zur freien und originalen Meisterschaft in der Technik aber muß es der gebracht haben, der sein inneres Bild wirklich soll darstellen können, und nur dieser, nur wer selber machen kann, heißt ein Künstler. Das innere Bild wird sich uns in den nächsten Paragraphen als völlig unreif zeigen vor der Ausführung. Raphael ohne Hände ist gar nicht zu denken, denn hätte er nie wirklich gemalt, so hätte auch sein inneres Malen sich nicht entwickeln, er hätte nicht malerisch erfinden können, und hätte er nicht meisterhaft gemalt, so hätte er nicht malerisch genial erfinden können. Wir haben zwar aufgestellt, daß die Technik vom Innern aus bestimmt sei, allein ebenso wahr ist, daß die Bewegung von außen nach innen geht, d. h. daß in und mit der Ausführung erst das innere Bild vollendet wird; es ist eine untrennbare Wechselwirkung. Schleiermacher erkennt an, daß der Künstler an seinem innern Werke selbst zu ändern durch die äußere Darstellung bestimmt werde, setzt jedoch hinzu: „freilich aber ist dies eine Unvollkommenheit, denn die wahre Vollkommenheit ist doch offenbar diese, daß der Künstler sein Urbild vollkommen in sich trage, ehe er äußerlich tätig ist“ (S. 59). Dies ist, auf alle Einzelteile des Kunstwerks bezogen (und so ist es gemeint) kein Ideal der Vollkommenheit, sondern eine Unmöglichkeit. Die Kunst ist kein mechanisches Abschreiben einer innerlich fertigen Reinschrift. Hätte aber je irgendein Künstler einmal sein Bild im Innern so vollendet, daß die Ausführung nur ein Abklatsch desselben wäre, so hätte er die Möglichkeit dieser innern Vollendung dadurch erreicht, daß er sein inneres Bilden durch lange Übung des wirklichen äußern bis zu dieser Sicherheit gesteigert hätte, und so tritt das behauptete Verhältnis, nur in eine frühere Zeit zurückgeschoben, wieder ein. Die Art, wie Schleiermacher das sittlich-praktische vom ästhetischen Gebiet unterscheidet, ist daher nicht die richtige; wie er in der Kunst das Werk zu niedrig schätzt, so in jenem Gebiete die Gesinnung und Absicht. Der Unterschied liegt anderswo, wir haben ihn auseinandergesetzt in der Lehre vom Verhältnis des Schönen zum Guten. §§ 22—24 und §§ 56—60.

Das Wort Kunst fassen wir vorerst unbefangen in der ästhetischen Bedeutung. Daß es jedes Vermögen, schwere Stoffe zu besiegen, und dessen Übung bezeichnet, dies wird uns erst interessieren, wenn wir die technische Frage bestimmter in unsere Untersuchung hereinziehen, als dies hier bei ihrer ersten Einführung der Fall ist.

§ 492

Die Phantasie sieht sich so in einer völlig neuen Stellung drei verschiedenen Anforderungen gegenüber: der Anforderung des Zuschauers, des aufs Neue hervortretenden Naturschönen und des Materials, das bearbeitet werden soll. In dieser Stellung ist sie genötigt, auf ihr inneres Bild in dem Momente, da es zur Darstellung kommen soll, mit einer neuen Besinnung (vgl. § 397) zurückzusehen, und sie erkennt es, gemessen an der neuen Aufgabe, als ungenügend, unreif. Die ganze Bewegung der ausführenden Tätigkeit geht von diesem Punkt aus an der Linie jener drei Bedingungen fort.

Hier also tritt heraus, was die Anm. zum vorherigen Paragraphen schon vorbereitet hat: die Kunst ist so wenig im Innern beschlossen, daß vielmehr gerade der Ruck, der Stoß, den im Augenblicke des Übergangs zur Tätigkeit die Hindernisse dem Künstler versetzen, selbst erst das innere Bild zur Reife bringt. Es ist eine Erschütterung, ein Schütteln, das ihn stutzig macht und ihn zur Prüfung seines innern Erzeugnisses nötigt; es ist ein Examen, das ihm aufdeckt, was ihm noch fehlt. Das innere Bild ist unter dem Begriff des Ideals in §§ 398, 399 schon als vollkommen Schönes bestimmt; allein in den Worten: „zunächst innern Bildes" (§ 398) ist angedeutet, vorerst, daß dies bloß innerliche Leben noch ein Mangel ist, und daraus folgt, daß in der Bestimmung dieses Bildes als eines vollkommenen auch die Frage noch offen gelassen blieb, ob jene Vollkommenheit mit e i n e m Akte abgeschlossen sei oder weitere Akte, die dort noch nicht aufzuführen waren, voraussetze. Diese Frage beantwortet sich nun dahin, daß die Vollkommenheit des Bildes durch die Ausführung selbst erst erzielt wird. Der Künstler behält sein Bild auch in und nach der Ausführung als inneres, aber es wächst und vollendet sich eben mit, in und unter der Ausführung, ja es gehört ihm erst recht an, wenn er es von sich abgelöst hat: er sieht im vollendeten Kunstwerk selbst erst sein Bild in der wahren Gestalt, lernt es kennen und behält es innerlich für immer, auch wenn jenes aus seinen Händen ist. Wir haben in § 398 auch dem erst inneren Bilde vollendete Objektivität zuerkannt,

jedoch auch darauf bezieht sich die Einschränkung: „zunächst", so daß mit dem Eintritt der Objektivität in neuem Sinne (der äußern nämlich) auch die Klarheit der innern Objektivität in ein neues Stadium muß treten können. Der Moment nun, wo der Künstler sich sein inneres Bild aufs neue als Objekt gegenüberstellt, tritt ein mit dem Gedanken, es darstellen zu wollen. In diesem Augenblick sieht der Erzeuger sein inneres Produkt mit einem durch die vorgestellten Augen, vor die es nun treten soll, vervielfältigten Auge des Geistes an. Das Auge des vorausgesetzten Zuschauers fragt sein Bild: genügst du mir? das Naturschöne fragt: hast du meine Bestimmtheit, Lebendigkeit, Unbefangenheit? der spröde Stoff fragt: kannst du mich mit meinen festen Bedingungen zwingen, dein Träger zu werden? Diese bestimmten Fragen schlummerten noch, als das Bild innerlich erzeugt wurde, auf sie war mit Bewußtsein noch nicht Rücksicht genommen: das Bild erscheint dieser Prüfung gegenüber noch blaß, verschwommen, schwankend. Die Phantasie ist zwar mehr als die Einbildungskraft, teilt aber doch mit dieser das Schwanken der Umrisse, das im innerlich geistigen Elemente aller Inhalt annimmt (vgl. § 388). Die Ergänzung dieser Unreife nun wird eben in der Ausführung vollbracht, die innere Zeitigung geht ganz Hand in Hand mit der äußern Darstellung. Dabei sind die drei bisher aufgeführten Rücksichten ganz gleichzeitig in Tätigkeit und das Schwierige ist nur, dies gleichzeitige Wirken in das unvermeidliche Nacheinander der Darstellung durch das Wort umzusetzen. Voraussetzungen und Nachholungen sind dabei natürlich nicht zu umgehen.

b.

Die Vorarbeit zur Ausführung.

§ 493

Der erste Schritt des Übergangs zur Ausführung ist eine 1
Willensregung, welche durch das Bewußtsein entsteht, daß der zum innern Bilde gewordene Stoff einen Reichtum an Schön-

heiten in sich schließt, die das vorschwebende Material aufzunehmen geeignet ist: d. h. ein bestimmter Stoff wird Motiv. Daraus erwächst der Entschluß der Darstellung, und erfaßt mit diesem
2 Entschlusse heißt das innere Bild Konzeption. Die erste Probe der Objektivität hat dieser geistige Entwurf zu bestehen in der vorläufigen Form eines Umrisses: der Skizze.

1) Der Paragraph führt zunächst zwei Begriffe ein, welche die Momente des Heraustritts aus der innern Idealwelt auf jene Schwelle der eigentlichen äußern Darstellung bezeichnen, die unter dem bescheidenen Namen „Vorarbeit zur Ausführung" eine Reihe von Akten der größten Bedeutung umfaßt. Der erste dieser Begriffe ist der des Motivs. Um diesen etwas schwierigen Begriff richtig zu fassen, halte man vor allem eine anderweitige Bedeutung des Wortes, das aber dann genauer Motivierung heißt, ferne. Dieser Begriff tritt auf einem Punkte ein, wo von dem innern Bilde bereits um ein Stadium weiter vorgeschritten ist, und es werden durch ihn die Formen, Zustände, Handlungen, die zur Darstellung kommen, der Frage unterworfen, ob sie hinreichend begründet seien durch die Bedingungen, welche in demselben ästhetischen Ganzen zum Vorschein kommen, oder als hinter ihm liegend angenommen werden. Bei dem Begriffe der Motivierung wird rückwärts gesehen, bei dem Begriffe des Motivs aber vorwärts; dort fragt es sich: ist kein Teil des Kunstwerks unmotiviert? hier fragt es sich: sind die Motive benützt und enthält überhaupt der Stoff deren eine gewisse Summe? Der Begriff des Motivs, der uns hier vorliegt, enthält ein allgemeines, ein besonderes und ein einzelnes Moment. Im allgemeinen Sinne heißt der Grundgedanke des im Geiste des Künstlers schon erzeugten Bildes Motiv, sofern der Künstler, wenn es nun zur Darstellung kommen soll, denselben noch einmal beschaut mit der Frage, ob der von ihm erfaßte Stoff fruchtbar, ob er eine reiche Quelle von Schönheit sei. So ist z. B. der Kindermord zu Bethlehem ein gutes Motiv, denn diese Sage gibt auf den ersten Moment zu erkennen, daß hier eine Situation gegeben ist, worin der Gegensatz von Grausamkeit und Mutterliebe in den verschiedensten Formen sich müsse entwickeln lassen. Noch deutlicher sind solche Beispiele, wo der Stoff zunächst etwas enthält, was weniger günstig scheint, aber doch

Hebel ist für eine Summe von Schönheiten. So ist das Wunder des Moses, wie er an den Fels schlägt und aus diesem Wasser quillt, eben ein Mirakel wie andere auch; aber es gibt Anlaß, die Dürstenden, sich Labenden in den verschiedensten Gruppen darzustellen, und ist daher ein gutes Motiv. Es kann dies Verhältnis so weit gehen, daß das ganze Werk eine Lüge wird, indem nicht der angebliche Gegenstand, sondern etwas Anderes, wozu er das Motiv geben muß, der eigentliche Darstellungszweck ist; man vergißt dies bei so schönen Werken wie die Hochzeit zu Kana von Paolo Veronese, aber nicht bei Bassano, wenn ihm ein Mirakel als Motiv zu einem Viehstück, oder Niederländern, wenn ihnen eine Ausstellung des gegeißelten Christus als Motiv eines Fleischmarkts dient u. dgl. Man sieht hier deutlich den Unterschied von dem Erzeugen des inneren Bildes, das hinter uns liegt; in jenem Akte der noch im Innern verschlossenen Phantasie gibt sich der Geist rein dem innern Gestalten hin; dabei ist freilich schon vorausgesetzt, daß instinktmäßig die rechten, die fruchtbaren Stoffe ergriffen und als inneres Gemälde entfaltet, ausgebeutet werden; allein teils ist zu bedenken, daß wir in der Lehre von der Phantasie nur den glücklichen, den normalen Fall aufgestellt haben, daß die Phantasie auch irren, aus unfruchtbarem Stoff ein unglückliches Bild innerlich erzeugen kann und daß eben der Akt, von dem jetzt die Rede ist, das innerlich Entworfene in dieser Richtung prüft; teils ist auch das aus glücklich ergriffenem Stoff erzeugte innere Bild noch ausdrücklich erst darauf anzusehen, ob es wirklich entwickelt hat, was als fruchtbarer Keim im Stoffe lag. Die Bestimmtheit dieses Aktes ist bedingt durch die nun erst eintretende Rücksicht auf den Zuschauer und das Material, sowie durch die erneuerte Rücksicht auf das Naturschöne. Der Stoff soll ein Motiv von Schönheiten werden, die dem Zuschauer objektiv faßbar und mit reicher Ausbeutung der Naturerscheinungen, in die er einen Blick öffnet, entgegentreten durch das Material, das dem Geiste des Entwerfenden vorschwebt. Was das letztere betrifft, so haben wir eine bestimmt organisierte Phantasie bereits gefordert und diese Bestimmtheit aufgewiesen (§ 404); daß diese Phantasie nach dem Materiale greifen werde, das ihrer Art zu schauen entspricht, folgt mit Notwendigkeit, und aus diesen vereinigten Momenten werden wir die verschiedenen Künste entstehen sehen; an der gegenwärtigen Stelle aber ist zu dem, was unter § 491 über die Technik gesagt ist,

hinzuzufügen, daß insbesondere die Natur des Materials, und zwar auch ganz speziell, sofern jede Kunst wieder die Wahl unter verschiedenen hat, auf die Erfindung zurückwirkt, indem die Schönheiten, die als Keime im Stoffe liegen, in dem einen Material dürftiger, in dem andern völliger sich entwickeln lassen, in dem einen in dieser, im andern in jener Richtung gesucht werden müssen. Mehr darüber in dem Abschnitt über die Technik. Erweist sich nun in dem Prüfungsakte das Ganze des ergriffenen ästhetischen Stoffs als eine Fundgrube von Schönheiten, so tritt weiter das zweite Moment, das Moment des Besondern, ein: der Künstler erkennt, wie auf einzelnen Punkten des Ganzen gewisse besondere Schönheiten sich wie von selbst darbieten; dies nennt man Motiv im engeren Sinne. So z. B. die Gruppe von Vater und Sohn in Raphaels Konstantinsschlacht, oder die Mutter, die ihr Kind erstochen hat und indem sie es verzweifelnd noch anschaut, sich nicht entschließen kann, sich durch die entsetzliche Speise vom Hungertode zu retten, in Kaulbachs Zerstörung von Jerusalem. Endlich zieht sich der Begriff des Motivs auf eine engste Bedeutung zusammen, indem innerhalb eines solchen Teils des Ganzen das schon Gefundene benützt wird, um schöne Formen, Linien, Töne usw. ganz im Einzelnen zu entwickeln. Selbst eine einzelne Form z. B. im Ornament heißt Motiv in diesem Sinn: ich führe einen Blumenstengel in einer gewissen Wendung fort und finde so von selbst einen Punkt, wo er sich naturgemäß spaltet, weitere anziehende Bildungen entwickelt, oder ich benütze den oder jenen durch den Bauzweck geforderten Teil eines Gebäudes, ein passendes Ornament anzubringen; so wird den Griechen die Säule und der Druck der Last, die auf ihr liegt, zum Motiv des Kapitäls usw. — Unter diesem Standpunkte der Fruchtbarkeit für die wirkliche Darstellung betrachtet legt sich dann das innere Bild dem Künstler an das Herz, es wird ihm ein Anliegen und dieses Anliegen ein Beweggrund, daß sich das Bild durch seine Hand zur Objektivität durcharbeite. Ist diese Willensregung Entschluß geworden, so nennen wir das innere Bild Konzeption. Konzeption verhält sich zu dem bloß innern Erzeugen des Phantasiebildes wie Empfängnis zur Liebe: das Bild, das zur Konzeption geworden, hat gefaßt, nämlich den Willen, oder umgekehrt, der Wille hat das Bild gefaßt, befruchtet im Akte des Entschlusses, daß es mit Notwendigkeit wächst, um ans Tageslicht zu treten; kurz, Konzeption

heißt: das innere Urbild des Künstlers mit dem Entschlusse, es darzustellen (vgl. Schleiermacher a. a. O. S. 262).

2) Soll der Künstler sein inneres Bild prüfen können, ob es reif sei, in die Objektivität überzugehen, so muß er die Stelle des Zuschauers einnehmen und es wie mit fremden Augen ansehen. Dazu genügt aber jetzt die erste, rein innere Gegenüberstellung (§ 389) nicht mehr und ebensowenig jener weitere Akt, durch den der Künstler sein Inneres zu einer Welt von Zuschauern erweitert (§ 487 Anm.); er muß vielmehr sein Bild in die Bedingungen des Raums und der Zeit hinausstellen, um zuzusehen, ob es die Probe derselben und des unter ihnen anschauenden Auges eines Dritten aushält. Es darf aber nur eine Probe sein, denn da noch ungewiß ist, ob das innere Bild vor diesem ersten Schritte zur Objektivität besteht, so muß die objektive Darstellung verändert, zerstört und noch einmal vorgenommen werden können. Es bedarf also einer Objektivierung, die aber noch nicht gilt, die nur vorläufig ist. Diese vorläufige Objektivierung ist es, welche wir unter der Schwelle der eigentlichen äußeren Darstellung verstanden, die zu 1) erwähnt worden ist. Sie vollzieht sich in der Skizze: dem dritten wesentlichen Begriffe, den dieser Paragraph einführt. Die Skizze ist der erste, flüchtige, dem Künstler selbst als Prüfstein dienende Wurf des innern Bildes in die Außenwelt. Es liegt in der Natur derselben, daß sie nicht notwendig und jedenfalls nicht vollständig mit demselben Material ausgeführt wird wie das eigentliche Kunstwerk. Der Architekt zeichnet, kann aber auch ein Modell ausfertigen, doch dies nicht wohl für den Zweck des ersten Entwurfs, denn es setzt schon mehr Durchbildung des Einzelnen voraus; der Bildhauer zeichnet, modelliert flüchtig; der Maler zeichnet, schreitet fort zur Farbenskizze; der Musiker wirft die Hauptteile in der Zeichensprache seiner Noten hin, durchfliegt sie auf dem Instrument; der Dichter läßt sich mit kurzen Andeutungen, zwischen denen erste Versuche einer Ausführung in künstlerischer Sprachform hinlaufen mögen, seine Konzeption, obwohl sie der Zeitform angehört, räumlich in Schriftzeichen entgegentreten, denn es bedarf auch für ihn dieser faßbaren Beihilfe, damit er prüfen könne, ob in seinem geistigen Entwurfe Sonderung und Einigung sich gehörig auseinandersetzen. Daß zu diesem ersten Entwurfe bereits eine technische Fertigkeit gehört, versteht sich; dieser Vorgriff in ein vorausgesetztes Gebiet ist unvermeidlich. Daß der Künstler die Übung habe,

die Skizze so anzuschauen, als wäre sie schon im eigentlichen und vollständigen Material ausgeführt, liegt ebenfalls schon in dieser Voraussetzung eingeschlossen. Übrigens treten nun zwei Momente ein, welche das Kunstwerk auf dieser Stufe fixieren, das an sich bloß Vorläufige verselbständigen können: das eine liegt im Künstler, das andere in der Sache. Was an sich zusammengehört, teilt sich in der Wirklichkeit; wie es daher eigentliche Macher ohne Tiefe gibt, so auch geniale Erfinder, die sich zwar von jenen auf die innere Erfindung beschränkten Naturen (vgl. Anm. zu § 491) unterscheiden, aber doch nicht zur ganzen Ausführung vorschreiten, zu der ihnen Organ, Geduld, Übung abgeht, die vielmehr bei der Skizze stehenbleiben; so Karstens, Genelli u. a. Doch auch der Künstler, welcher Meister in der Ausführung ist, mag sich durch Laune und Umstände bestimmt finden, diesen oder jenen Entwurf bei der Skizze zu belassen. Dagegen bei einer gewissen Beschaffenheit des Stoffes, die freilich hier nur durch einen neuen Vorgriff berührt werden kann, tritt auch ein in der Sache liegender Grund für dieses Stehenbleiben bei dem Anfangspunkte der eigentlichen Ausführung auf: die Künste werden nämlich einander gegenseitig ebenfalls zum Stoff, und da kann die Art eines Werks der einen Kunst es mit sich bringen, daß ihr eine andere, sie als Stoff benützende Kunst nur mit einem Teil, einer Stufe der ihr eigentümlichen Darstellung folgen kann; die innerliche, nur dünn und flüchtig gestaltende Lyrik, das Märchen, das phantastische Drama z. B. werden für Umrisse, aber nicht für ausgeführte Gemälde, häufig nicht einmal ganz modellierte Zeichnungen Stoff geben. Bleibt es nun so bei der Skizze, wird sie für die Öffentlichkeit bestimmt, so versteht sich, daß bei ihr derselbe Prozeß sich im Kleinen wiederholt, der im Großen einzutreten hat, wenn es von der Skizze zum vollen Werke kommen soll: sie bedarf selbst einer weitern Durcharbeitung, bis sie in ihrer Art ein Kunstwerk ist. Auf ein drittes Moment, das die Fixierung des Bildes auf der Stufe der Skizze bedingt, nämlich auf die Sitte der Illustrationen und die Gewöhnung des modernen Publikums an solche flüchtige Textbegleitung kann hier nicht weiter eingegangen werden; wir verweisen aber noch auf das ungemeine Interesse, das unendlich Belehrende, was die erhaltenen Entwürfe großer Meister für den haben, der in die Geheimnisse des Werdens des Kunstwerks eindringen will: Handzeichnungen, Kartons, erhaltene erste Entwürfe von Dichtern.

a.

Die organisierende Vorarbeit oder die Komposition.

§ 494

Bei dieser Probe muß alsbald zutage kommen, daß wirkliche Objektivität etwas Anderes ist als die nur innere (§ 398). Gehalten an diesen Maßstab erscheint vor allem die organische Gliederung des Bildes zu einem Ganzen (§ 399) noch durchaus unreif. Der Prozeß dieser Gliederung muß daher mit bestimmterem Bewußtsein an der Hand der vorläufigen Ausführung (Skizze) wiederholt werden und heißt nun Komposition. Diese organisierende Tätigkeit umfaßt den geistigeren, näher auf Seiten des innern Ideals liegenden Teil der Vorarbeit zur Ausführung.

In § 398 ist das Ideal bestimmt als „das zunächst innere Bild, das der Geist als sein durch Umbildung eines Naturschönen frei geschaffenes Werk sich in vollendeter Objektivität gegenüberstellt." Wie die Vollkommenheit, die hiedurch dem innern Ideal zugeschrieben ist, durch das „zunächst" beschränkt sei, ist im Allgemeinen in und zu § 492 schon ausgesprochen, nunmehr aber sind die Mängel bestimmter ins Auge zu fassen und ist der Weg zu ihrer Tilgung darzustellen. In § 398 wird dann von dem innern Bilde ausgesagt, daß es vom Naturschönen die ganze sinnliche Lebendigkeit und unendlich eigene Bindung der ewigen Gattungsformen zur Individualität, vom freien Geiste die ganze Ausscheidung des störenden Zufalls usw. habe, und erst der § 399 geht dann auf den Begriff der organischen Gliederung des Bildes als eines Ganzen über. Es scheint nun, an gegenwärtiger Stelle sei dieselbe Ordnung einzuhalten und zuerst nachzuweisen, warum und wie die sinnliche Lebendigkeit des innern Bildes nur scheinbar eine wahre und ganze, in Wahrheit vielmehr eine verblaßte und verwischte sei, solange sie nicht an der äußern, der wirklichen Objektivität geprüft wird. Allein im gegenwärtigen Zusammenhang muß sich die Ordnung von §§ 398 und 399 notwendig umkehren, weil die wirkliche Objektivierung mit der Skizze anfängt, welche ihrer vorläufigen, bloß das Wesentliche, das Verhältnis des Ganzen und der Teile mit flüchtigen Mitteln andeutenden Natur gemäß zunächst nicht für die Lebendigkeit

der Erscheinung, sondern nur für den innern Organismus der Prüfstein sein kann. Daher wird zuerst § 399 wieder aufgenommen. Dieser Paragraph stellte den Begriff der Gliederung absichtlich kurz und unentwickelt hin und sagte in der Anmerkung: „dies Alles erhält seine ganze Bedeutung in der Kunst, wo die Phantasietätigkeit, indem sie praktisch wird, erst auf die eigentlichen Schwierigkeiten stößt." Der Künstler sieht in der Skizze sein inneres Bild unter die festen Bedingungen des Außer- und Hintereinander in Raum und Zeit, des Lichts und der Farbe, des Tons und seiner Maße usw. gestellt. Es ist nicht möglich, daß die Ordnung und Messung, welche der Geist mit dem innerlich schwebenden Bilde vorgenommen, in dieser Probe der ersten Übertragung in die wirkliche Objektivität Stand halte; die besondern Mängel und ihnen gegenüber die Aufgaben kommen so zutage, daß das Bewußtsein sich Rechenschaft von ihnen geben kann und muß; die Skizze ist ein Umstoßen und Wiederaufbauen des innern Bildes und stellt, wie sie unter Verbesserungen und Veränderungen allmählich entsteht, nichts Anderes dar als den sinnlichen Niederschlag des mit bestimmterem Bewußtsein den Bedingungen der Objektivität gegenüber noch einmal vorgenommenen Aktes der Idealbildung: und dies ist die Komposition. Die Vorarbeit zur Ausführung, welche wir hier darzustellen beschäftigt sind, verhält sich zwar zu dem inneren Bilde bereits als ein Übertritt in die Realität: innerhalb dieser Tätigkeit aber unterscheiden sich wieder zwei Akte, ein idealer, auf der Seite des zeugenden Gedankens liegender, und ein realer, näher auf der Seite der eigentlichen technischen Ausführung liegender. Der erstere Akt ist eben die Komposition; sie verhält sich zum innern Bilde wie die Organisation zum Gesetzesentwurf, die Skizze, wie vorhin gesagt ist, dient namentlich diesem geistigeren Teile der Vorarbeit; der zweite Akt wird kein anderer sein als jene neue Vergleichung mit dem Naturschönen, dessen spätere Aufführung der Anfang dieser Anmerkung motiviert.

1.

Die Momente dieser Tätigkeit oder die Kompositionsgesetze.

§ 495

1 Die gliedernde Tätigkeit der Komposition hat die reine Einheit zwischen der Idee als Einheit und dem Bild als Vielheit

herzustellen (vgl. § 14). Zuerst wird sich zeigen, daß das innere Bild noch zu viel und zu wenig enthält. Zu viel: denn es hat solches in sich aufgenommen, was die Idee nicht, oder was sie überflüssig ausdrückt; zu wenig: denn es fehlt in ihm oder 2
ist zu dürftig entwickelt solches, was die Idee ausdrückt. Ein 3
Akt, der gleichzeitig ein erweitertes Schaffen und kritisches Messen ist, hat in der Entwerfung der Skizze diesen Mangel zu tilgen und so das quantitativ richtige Verhältnis, wie es die Qualität des Ganzen fordert, durchzuführen.

1) „Das Schöne ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre“: zu diesem Satz in § 14 haben wir nun zurückzugehen, denn erst die Kunst gibt ihm Wirklichkeit. Die Komposition bringt zur deutlichen Scheidung, was in der inneren Erzeugung des Bildes noch eingehüllt schlummert und ungeschieden ineinander verläuft, und fördert so eine Reihe bestimmter Gesetze, die ihrer Tätigkeit zugrunde liegen und zugleich durch sie selbst zum Bewußtsein gelangen, zutage. Der Satz des § 14 spricht nun die Qualität in der reinen Einheit zwischen Idee und Bild zugleich als quantitatives Verhältnis aus. Die Idee ist (unbeschadet der inneren Vielheit der Momente, die sie enthält) die Einheit; das Bild ist die Vielheit, denn es gehört der ins Mannigfaltige auseinandergelegten Erscheinungswelt an. Diese beiden Seiten sollen sich vollständig, ohne Rest auf einer von beiden, decken: dies ist die Einheit der Einheit und Vielheit. Die erste Entdeckung, welche das schärfer prüfende Auge an dem innern Bilde macht, wird nun sein, daß dieses Verhältnis eben als quantitatives noch nicht richtig abgemessen ist, daß die Attraktion und Expansion nicht rein und voll ineinander aufgehen. Ein Zuviel und ein Zuwenig wird sich aufdrängen. Das Zuviel ist teils eine Aufnahme von solchem, was Anderes ausdrückt als die Idee, die im vorliegenden Ganzen erscheinen soll, teils ein Überfluß, der diese Idee oder eines ihrer Momente mehrfach ausdrückt. Die wirkliche Kunst gibt in zahllosen Werken, welche ausgeführt sind, ehe jene prüfende und abmessende Kompositionstätigkeit ernstlich vollzogen war, die Beispiele für den ersteren und den

zweiten Fall. In viele religiöse Gemälde sind z. B. rein genreartige Gruppen eingeführt, welche statt des Schwungs der Erhebung zum Unendlichen die Behaglichkeit des Lebens darstellen, in Dramen ganze Figuren und Szenen, welche nicht zur Sache gehören, sondern irgendeine Form des Charakters, der Sitte usw. außer Zusammenhang mit der geschichtlichen Grundidee des Ganzen breit ausmalen. Interessante Studien in dieser Richtung lassen sich z. B. an Goethes Faust machen; so ist des Beschwörungs- und Hexenspuks zu viel, in die Walpurgisnacht sind Epigramme auf Zeiterscheinungen aufgenommen, welche in ein so bedeutendes Werk nicht gehören und ohne einen Apparat sehr zufälliger Notizen nicht verständlich sind. Das Zuviel im andern Sinne läßt sich besonders belehrend an einem Überfluß der Motivierung (deren Begriff später auseinanderzusetzen ist, aber für den jetzigen Zweck wohl vorausgenommen werden kann) nachweisen. Es ist namentlich die Vermischung des mythischen und rein historischen Standpunkts, die eine doppelte statt einer einfachen Motivierung herbeiführt: so z. B. in Raphaels Stanzengemälde Leo und Attila, wo Attila durch die Beredtsamkeit des Papstes Leo I. zur Umkehr vor Rom bestimmt erscheinen sollte, verschwindet dieses Motiv ganz unter dem zweiten, der Erscheinung der zwei Apostel Petrus und Paulus in der Luft; Attila sieht nach diesen, die Beredtsamkeit des Leo und Leo selbst sind überflüssig geworden. Im Nibelungenlied wird die Motivierung des Hasses Brunhildens gegen Siegfried und Kriemhilde durch einen Überfluß von Motiven dunkel: man weiß nicht, zürnt sie, weil ein bloßer Dienstmann zu hoch geehrt ist, oder aus Eifersucht; das kommt daher, daß ein mythischer Zug, Brunhildens Walkürenstand und ihre frühere Verlobung mit Siegfried, halbvergessen dem Bearbeiter vorschwebt. Doch auch ohne diesen besonderen Grund zeigt sich solcher Überfluß der Motivierung selbst bei großen Dichtern. So ist Jagos tötlicher Haß gegen Othello von Shakespeare nicht einfach genug motiviert, indem zu seinem Groll über vermeintliche Zurücksetzung noch der unwahrscheinliche Verdacht hinzutritt, daß Othello verbotenen Umgang mit seinem Weibe gehabt habe.

2) Zuwenig: dies hat dieselbe doppelte Bedeutung: es fehlt entweder im Wesentlichen, die Grundidee ist nicht ausgedrückt, oder sie ist in den Teilen des Ganzen nicht erschöpfend ausgedrückt. Das Erstere ist der Fall, wenn es einem Kunstwerk an dem letzten Lichtpunkte fehlt,

der die Seele des Ganzen zutage bringen sollte, wenn die innerste Absicht wie mit einem Schleier bedeckt ist; ein solcher Mangel wird an gewissen Hauptstellen, wie im Porträt an Auge und Mund am empfindlichsten gefühlt werden, und was in diesem Beispiel die letzten treffenden Lichter und Schatten sind, das kann im historischen Bild, im Roman, Drama eine ganze Figur, Szene sein, womit der Künstler in der Schuld geblieben ist; der Fehler wird sich aber ebensosehr durch das Ganze hindurchziehen als eine Undurchsichtigkeit, ein Mangel an Relief, an schlagendem Durchbruch der Bedeutung in allen Hauptstellen. Solche Werke beunruhigen dann, wie wenn man eine verwischte Schrift bei schlechtem Lichte lesen soll. Es kann aber auch, und dies ist der andere Fall, alles Notwendige da und doch das Ganze dürftig sein. Ein dramatischer Dichter gibt z. B. holzschnittartig die Grundzüge einer Leidenschaft, aber nicht ihren vollen Strom, nicht ihre Beredtsamkeit, Sophistik, Bilderfülle, oder er spricht ein Moment des Ganzen aus durch eine Figur, ein Ereignis, eine Handlung, wo der reiche Dichter, ohne darum in das Zuviel zu geraten, dasselbe Moment in mehreren Tönen, Schattierungen, durch mehrere Personen, Szenen gibt. So entfaltet Schillers Wilhelm Tell das revolutionäre Element in den verschiedenen Formen der jugendlichen Leidenschaft, der besonnenen Beratung, der einsilbigen Entschlossenheit usw. Es führt übrigens dieser Punkt auf ein anderweitiges Kompositionsgesetz, welches in der weiteren Entwicklung zu erörtern ist. Hier ist nur noch allgemein auszusprchen, daß alle echte Kunst nicht dünn und spärlich, sondern voll und üppig quillt, nicht aus einer, sondern vielen Röhren sprudelt und mehr vor dem Zuviel als dem Zuwenig sich zu hüten hat.

3) Daß die Tätigkeit, wodurch dieses oberste Kompositionsgesetz erfüllt wird, gleichzeitig ein wiederaufgenommenes Schaffen und ein kritisches Messen sein muß, diese Forderung begründet für das Begreifen des vorliegenden Aktes keine neue Schwierigkeit. Wenn schon die Erzeugung des innern Ideals eine Einheit von Begeisterung und Besonnenheit ist, so erleichtert in der Ausführung der Skizze die nun vor dem äußern Sinn sich ausbreitende Form das Zusammenwirken der produktiven und der kritischen Tätigkeit: das Zuviel und Zuwenig tritt ins Auge oder Gehör, das Denken ist nun auch äußerlich ein Denken in Formen. Das Zumessen und Wegschneiden, das Zudichten,

Ausfüllen und das Streichen sind nur zwei Momente eines und desselben in Geist und Hand des Künstlers tätigen, die Einheit entfaltenden, die Entfaltung in die Einheit zurückführenden Gesetzes.

§ 496

Durch dieses Gesetz wird in Kunstwerken, deren Idee eine Fülle von Momenten in sich schließt (§ 21), die Einführung gewisser selbständiger Einheiten, welche mit dem Ganzen nicht im Zusammenhang der innern Notwendigkeit, sondern nur der äußern Verknüpfung stehen, aber teils negativ als Ruhepunkte, teils positiv als weitere Entwicklung des ganzen Lebensbildes sich ästhetische Wirkung sichern, d. h. von Episoden, keineswegs ausgeschlossen.

Die Episode ist von allen Einzelbildern, die ein ästhetisches Ganzes als wesentliche Darstellung seiner Idee in sich begreift, wie solche der vorhergehende Paragraph im Auge hatte, wohl zu unterscheiden; sie ist keine untergeordnete Einheit, die in der Gesamteinheit organisch begriffen ist, sondern könnte als Bild für sich bestehen und knüpft sich nur lose an das Ganze. An den vorhergehenden Paragraphen schließt sich die Frage nach ihrer Berechtigung in dem Sinne an, daß es zunächst scheint, zu wenig enthielte ein Kunstwerk offenbar nicht, wenn sie fehlte, sondern es sei nur zu beweisen, ob ihre Einführung nicht ein Zuviel mit sich bringe. Und doch wird man zugeben, daß im ästhetischen Gebiet offenbar etwas vermißt würde, wenn man die Episode als einen Bestandteil anzusehen hätte, der im besten Fall nur erlaubt ist und gegen den Vorwurf des Zuviel in Schutz genommen werden kann. Da es mit dem Epos eine ganz besondere Bewandtnis hat, so sei hier nur aus einem Drama, Goethes Faust, der Auftritt zwischen Mephistopheles und dem Schüler, sowie der in Auerbachs Keller angeführt: notwendig sind sie nicht, sie führen die Handlung weder mittelbar, noch unmittelbar weiter und doch gehören sie offenbar nicht zu den Teilen, die des Dichters eigenen Ausdruck „barbarische Komposition“ über dieses Gedicht begründen. Um das Wahre festzustellen, muß man vor allem das reichere Kunstwerk auf Grundlage von § 21 ins Auge fassen. Zwar enthält auch das einfachste, wie schon derselbe Paragraph

ausgesprochen, eine Summe von Momenten in sich, und da läßt sich z. B. auf das (durch Kunststil über den Ausdruck des bloßen Bedürfnisses erhobene) Wohnhaus hinweisen, an welchem ein Erker hervortritt, der dem Ganzen nicht notwendig ist, aber doch als ein behagliches episodisches Ausblühen desselben erscheint; ihre wahre Bedeutung aber erhält die Frage natürlich erst bei höheren Kunstwerken, die reich sind an Gliedern, wie dem historischen Gemälde, größern Musikwerk, Epos (Roman), Drama. Hier sagt nun der Paragraph von der Episode zuerst aus, daß sie zwar nicht innerlich notwendig, aber doch an das Ganze angeknüpft sein muß. So führt in Goethes Faust die Szene mit dem Schüler das Bild von dem Charakter des Mephistopheles fort und durch dessen negative Kritik des Zustands der Wissenschaften mittelbar das Bild von Fausts revolutionärem Geist in diesem Gebiete; so erscheint die Szene in Auerbachs Keller als erste Einführung des Faust in die Welt, damit er sehe, „wie leicht sich's leben läßt", aber beides geschieht in demselben Drama auch auf andere Weise und in andern Formen, die Szenen wären entbehrlich und sind jedenfalls weiter ausgesponnen, als jene Zwecke erfordern; so zeigt der Krieg gegen die Sachsen im Nibelungenlied Siegfried in seiner Größe und Unentbehrlichkeit, wird ein Motiv zu der schönen Szene zwischen Kriemhilde und dem Boten, auch wird das Verhältnis zu den Sachsen weiterhin als Vorwand bei der Einleitung von Siegfrieds Ermordung benützt, aber jener Krieg ist im Verhältnis zu diesen Zwecken jedenfalls zu breit ausgeführt. Es ist also allerdings ein Überfluß vorhanden, und für diesen nimmt nun der Paragraph zwei Rechtfertigungsgründe in Anspruch: zuerst den negativen eines Ruhepunkts, der die zwei Momente einer Erholung von vorangegangener Erschütterung und einer Stärkung für neue in sich schließt. Jene zwei Auftritte in Goethes Faust sind solche Ruhepunkte, ein besonders klares Beispiel aber ist die wiederholte ausführliche Erzählung von den Gartenanlagen im Wilhelm Meister; das Komische in Shakespeares strengen Tragödien (wie der Pförtner im Macbeth) ließe sich ebenfalls anführen, hängt aber mit anderem zusammen, was nicht hierher gehört. Der positive Rechtfertigungsgrund aber ist die Erweiterung des Lebensbildes: so erweitern jene zwei Szenen in Goethes Faust das Bild des akademischen Elements, welchem Faust angehört, so können in einem historischen Gemälde genreartige Nebengruppen die allgemeine Lebensluft der Sitte

und Zustände weiter entwickeln, auf deren Grundlagen die höhere Handlung sich bewegt. Dies gilt nun im weitesten Sinne vom Epos, das die Welt und das Menschenleben in ihrer Breite mit ruhiger, alles gleich warm beleuchtender Sonne bescheint; da diese Eigenschaft bei der Lehre von dieser Kunstform zu begründen und zu entwickeln ist, so lassen wir uns hier nicht weiter ein und beschäftigen uns auch mit den vielbesprochenen homerischen Episoden nicht. Natürlich fällt nun aber die ganze Berechtigung weg und tritt einfach das Verbot des Zuviel ein, wenn eine solche halb selbständige Einheit in der Einheit eines Kunstwerks zu diesem überhaupt nicht stimmt: so, wenn bei einem Taufakte von Masaccio ein von Frost zitternder Nackter eingeführt ist, auf dessen naturwahre Behandlung nun ein, der Aufgabe des Ganzen fremdes, Interesse fällt; Ähnliches ist schon zum vorhergehenden Paragraphen angeführt. Von den Liebesverhältnissen in Schillers Wallenstein und Tell läßt sich zweifeln, ob sie nicht ebenfalls Episoden sind, die zum Ganzen nicht stimmen. Eine Reihe von fast lauter willkürlichen Episoden ist das romantische Epos.

Natürlich hat nun auch der Umfang der berechtigten Episode seine Grenze und dies führt zu dem Gesetze des Wertverhältnisses der Teile, wovon der folgende Paragraph handelt.

§ 497

1 Ein zweiter Mangel des innern Bildes, welchen jene Prüfung dem Künstler enthüllen wird, ist unvollkommene Bestimmung des Wertverhältnisses der im Ganzen enthaltenen Einzelbilder als eines Verhältnisses der Überordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Dies Verhältnis wiederholt sich aber auf zwei
2 Seiten, in welche jedes künstlerische Ganze sich teilt. Die eine dieser Seiten enthält das Subjekt des Ganzen, die andere entweder das Element, worin es lebt und wirkt, oder das Beigesellte, das von ihm als seinem Elemente abhängt. Diese zweite, bloß akzidentielle Seite umfaßt das sogenannte Beiwerk. Ein weiteres, aus dem ersten folgendes Kompositionsgesetz hat nun das Maß der Betonung und Entfaltung gemäß der innern Rangstufe so-

wohl zwischen diesen beiden Seiten, als auch innerhalb einer jeden derselben abzuwägen.

1) Das Wertverhältnis der Einzelbilder innerhalb der Seite des Kunstwerks, die das Subjekt des vorliegenden Ganzen enthält, ist nicht zu verwechseln mit dem Verhältnis dieser ganzen Seite zu der zweiten, welche das Akzidentielle, das sogenannte Beiwerk enthält; hier ist zuerst nur von jenem ersteren Verhältnis die Rede. Subjekt des Ganzen ist das, was je im vorliegenden Kunstwerke die wesentliche ästhetische Wirkung bestimmen soll, also z. B. im Landschaftsgemälde das Naturleben, im Tierstücke das tierische, im Genre-(Sitten-) Bilde und im historischen Gemälde das menschliche Leben. Die in dem letzteren der Haupthandlung untergeordnete Nebenhandlung, oder z. B. im Drama die Nebenfigur, ja die ganz untergeordnete Figur, wie ein Bote, Diener ist nicht Beiwerk, sondern ein Glied der substantiellen, das Wesen des Ganzen bestimmenden Seite, aber innerhalb dieser ein minder Bedeutendes. Dieser Unterschied läßt sich sehr leicht auch auf Kunstwerke übertragen, die nur Eine Gestalt darstellen. Die einzelnen Glieder einer Figur sind in ihrer Stärke, in dem Grad ihrer sich vordrängenden oder zurücktretenden Tätigkeit dem Charakter des Ganzen untergeordnet; dazu gehört auch die Gewandung, sie ist minder wesentlich, aber weit mehr als bloßes sogenanntes Beiwerk. In der Architektur sind Seitenflügel, Öffnungen, Glieder des Gebäudes solche untergeordnete Momente des Ganzen; was hier die Stelle des Beiwerks vertrete, davon unter 2). In der Musik kann kein Zweifel über den Sinn des Unterschieds zwischen Herrschendem, Untergeordnetem usw. entstehen, ebensowenig in irgendeiner Gattung der Poesie. In der Ausführung der Skizze wird nun der Künstler immer finden, daß im innern Bilde das rechte Wertverhältnis zwischen den Teilen, richtiger Gliedern des Ganzen noch nicht besteht. Der Paragraph unterscheidet Überordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Hier kann nur darüber ein Zweifel entstehen, was unter Nebenordnung verstanden sei. Der absolute Mittelpunkt des Ganzen duldet natürlich nichts Nebengeordnetes, sondern nur Untergeordnetes, er soll herrschen. Wenn auch zwei Helden kämpfend sich gegenüberstehen, oder neben einer Haupthandlung eine zweite verwandte hinläuft, so darf dort der zweite Held, hier die zweite

Handlung doch nur der Exponent für die Größe des Hauptghelden, der Haupthandlung sein. So in Shakespeares Macbeth ist dieser, nicht seine Gemahlin, die Hauptfigur, im Antonius dieser, nicht Oktavian, im König Lear wiederholt sich die tragische Störung der Familie Lears im Hause Glosters, aber diese verstärkt nur jene, verdrängt sie nicht aus dem Vordergrund. Allein innerhalb des Untergeordneten steht Einiges auf gleicher Höhe, gleicher ästhetischer Rangstufe, ist sich also nebengeordnet. So stehen sich in der Gruppe des Laokoon die beiden Knaben, dem Vater untergeordnet, ungefähr in gleichem Gewichte der Bedeutung, wiewohl unter sich wieder verschieden, gegenüber. So treten im König Lear Edgar und Cordelia einander gegenüber als verwandte Lichtpunkte in einer verdorbenen Welt. Es können auch Gegensätze sein: so erscheinen Kent und Oswald, der treue und der schurkische Diener, einander gegenüber gestellt, ihr Gegensatz gibt ihnen dieselbe Richthöhe, die sich in einem Gemälde, einem plastischen Werk auch räumlich ausdrücken würde. In der Baukunst sind diese Verhältnisse am klarsten und treten unmittelbar ins Auge, wenn Teile, die zu zweien oder mehreren symmetrisch sich gegenüberstehen sollen, wie Flügel, Fenster, Portale usw. verkehrterweise nicht in dieser Ordnung gestellt sind. In der einzelnen menschlichen Figur ist dies Gegenüber durch den Bau des Körpers gegeben: das Haupt emporragend, tiefer auf gleicher Höhe Schultern, Arme usf. Wir reden übrigens noch nicht speziell vom räumlichen Kompositionsgesetz, darum wäre eine Warnung vor einer ängstlichen Auffassung dieser Nebenordnung unzeitig. Was Unterordnung sei, ist klar; darüber belehrt z. B. jeder Schauspieler, der in einer unbedeutenden Rolle die Bedeutung des ersten Helden affektiert und durch sein Vordringen das Ensemble stört. In der Gruppe des Laokoon ist der ältere noch unverwundete Knabe bedeutender als der jüngere, der vom Bisse eben getötet zurücksinkt, usw. Dem Untergeordneten ist Weiteres untergeordnet und das Verhältnis wiederholt sich bis in die äußersten Spitzen des Kunstwerks.

2) Die zweite Seite ist zunächst das umgebende Element, Boden, Wohnsitz, die allgemeinen Bedingungen und Mittel des Daseins für das Subjekt der Darstellung enthaltend; also wo das tierische Leben Subjekt der Darstellung ist, da wirkt die Natur als das tragende, ernährende, dem Spiel und Genuß dienende Element mit; wo das

menschliche Leben die Darstellung bestimmt, da bewegt sie sich nicht bloß in der Natur, sondern auch in der künstlichen Wohnung, in der Umgebung von Geräten, Schmuck, Werkzeugen, Tieren zu Dienst und Spiel. Es war aber noch eine andere Bedeutung dieser zweiten Seite hervorzuheben, die Umkehrung des Verhältnisses nämlich, so daß die Rolle des ästhetisch nur Mitwirkenden dem Teile zufällt, der eben von jenen Lebensbedingungen abhängig ist. So ist im Landschaftsgemälde das allgemeine Naturleben Subjekt der Schönheit; Bauwerke, Tiere, Menschen, die da auftreten und denen jenes als Boden, Nahrungsquelle, Stoff der Tätigkeit dient, sind nur anhängende, mitwirkende Teile des Ganzen. Diese zwei Verhältnisse sind an sich sehr verschieden, im vorliegenden Zusammenhang aber fallen sie beide unter einen und denselben Begriff: den des Beiwerks. Der Paragraph erläutert diesen Ausdruck durch: akzidentiell (dementsprechend hier das Subjekt des ästhetischen Ganzen Substanz zu nennen wäre): eine Bezeichnung, durch welche der veraltete Standpunkt, der in dem Begriff des Beiwerks liegt, wohl am zweckmäßigsten vermieden wird. Dieses Akzidentielle kann sich allerdings nicht in allen Künsten gleichmäßig ausbilden; nur in der Malerei, der epischen und dramatischen Dichtkunst tritt es in seiner Bedeutung klar hervor, in andern Künsten und Kunstformen findet sich nur annähernd Entsprechendes: so ist z. B. in der Plastik das Attribut eigentlich mehr als Beiwerk, und nur die Basis, die Andeutung des Lokals durch einen Baumzweig, Fels u. dgl. entspricht diesem Begriffe. Wenn wir den Begriff des Beiwerks einen veralteten nennen, so haben wir im Auge, wie man darunter eine Zugabe zu dem Subjekte des ästhetischen Ganzen, die so, oder anders sein, oder auch ganz fehlen könnte unbeschadet des Wesens dieses Ganzen, zu verstehen pflegt. Es stammt dieser atomistische Begriff aus den Zeiten her, wo man die Bedeutung dieser zweiten Seite des Kunstwerks völlig verkannte. Im echten Kunstwerk ist all dies Umgebende, Mitwirkende als ein die Stimmung und Situation des Ganzen wesentlich Mitbedingendes und Vollendendes durch einen und denselben Akt mit dem Subjekte des Ganzen empfangen und entworfen; die Skizze und Ausführung ändert daran, aber ebensogut auch an jenem Subjekte. Menschliche Figuren und ihre Umgebung von Landschaft, Gebäuden, Geräten, Tieren, Landschaft und ihre tierische oder mensch-

liche Staffage, Tierstück und die umgebende Landschaft müssen zusammenkomponiert sein, so daß man sich das Einzelne nicht anders oder wegdenken kann, ohne sich das Ganze anders zu denken. Ein anderer Künstler hätte vielleicht dies Mitwirkende anders gemacht, aber dann auch die Hauptfiguren: in dieser Konzeption gehört es so zusammen. Der fehlerhafte Begriff war aber nur der Ausdruck einer fehlerhaften Praxis, und diese war ein Ausfluß davon, daß sich die Kunstzweige noch nicht klar geschieden hatten: der Begriff des Beiwerks stammt aus der Zeit, wo man in religiösen oder überhaupt ernsten Gemälden spielende Hunde (man denke u. a. an die obligaten Katzen und Möpse des einst berühmten Kupferstechers Ramberg), in Landschaften historische oder mythische Szenen anbrachte und wo häufig der Landschaftsmaler sich die tierische oder menschliche Staffage, oder der Tiermaler die Landschaft von einem andern in sein Werk hineinmalen ließ. Bei einer solchen Praxis konnte weder in die Bedeutung dieser mitwirkenden Teile, noch in das Maß derselben, wie es sich in verschiedenen Kunstzweigen durch die Natur der Sache bestimmt, eine Einsicht sich ausbilden. Schon in dem Ausdruck Beiwerk liegt die Meinung ausgesprochen, daß es sich von einer Zugabe handle, die von außen nachträglich angeklebt werde. Das Äußerliche, was auch wir durch unsere Bezeichnung: akzidentiell ausdrücken, liegt aber nicht darin, daß der Künstler hier willkürlich verfahren dürfte und nachträglich nach Laune aufsetzen, sondern es liegt in der Bedeutung des bloß Umhüllenden oder Anhängenden im Verhältnis zum Hauptsubjekte, was aber je in einem gegebenen Ganzen immer zu diesem stimmen, mit ihm in eins aufgehen soll. Es ist nicht gleichgültig, ob in dieser Landschaft nur ein einsamer Reiher oder Fuchs, in jener eine Gruppe wandernder, lagernder, badender Menschen als Staffage auftritt, nicht gleichgültig, ob diese leer von menschlichen Wohnungen, jene mit wohnlicher oder verfallener Architektur ausgestattet ist, ob in diesem Genrebild vieles und gerade solches Gerät, Haustier, in jenem historischen Bild nichts oder wenig der Art und eben nur solches mitwirkt. Kurz: das Maß des sog. Beiwerks bestimmt sich durch die Idee selbst, welche dem Ganzen seine Einheit gibt, das hier aufgeführte Kompositionsgesetz ist also nur ein Ausfluß des obersten, § 495. Es ließe sich von einer solchen Maßbestimmung gar nicht reden, wenn diese Teile eines Kunstwerks

indifferent wären; vielmehr es kann eine solche nur geben, weil die Einführung und Anordnung derselben in Einem Zuge mit der Grundidee erfolgen soll. Fehlt dieses innere Band, so wird des Umgebenden und Beigesellten zu viel oder zu wenig, es wird zu dürftig entwickelt oder zu anspruchsvoll sein. Die Verkehrung des richtigen Verhältnisses hat ihren Grund entweder darin, daß das Akzidentielle durch einen nachträglichen Akt reflektierender Absichtlichkeit weiter ausgesponnen wird, als sich ziemt; dieser Fehler ist ein echt moderner und insbesondere der Landschaftsmalerei der Düsseldorfischen Schule vorzuwerfen: ein Austüfteln, das immer noch mehr Gedanken in das Ganze hineintragen will und es dadurch zerreißt; oder in der oben erwähnten Naivetät einer Zeit, welche für die bereits erstarkte Richtung auf Genre und Landschaft noch kein eigenes Bett gefunden hat. Geht jedoch das Mißverhältnis so weit, daß geradezu das Höhere als Beiwerk zum Niedrigern erscheint, wie in den zu §493, 2 angeführten Beispielen von Bassano und andern, so gehört dies in jenen, nicht in den gegenwärtigen Zusammenhang. Das richtige Verhältnis kann übrigens auch durch die Art der Ausführung verletzt sein, nämlich durch die Wichtigkeit, welche die Behandlung einem Beiwerke gibt, z. B. wenn in einem historischen Gemälde die Reize einer doppelten Beleuchtung oder des Schimmers von Metall, Glas usf. mit einer so ausdrücklichen Virtuosität behandelt sind, daß sie die Aufmerksamkeit von den Hauptgestalten und der Handlung ablenken; dies ist ebenfalls insbesondere ein moderner Fehler (z. B. die büßende Magdalena von Maes). — Zum Schlusse sagt der Paragraph, es sei in der Komposition nicht bloß das Verhältnis zwischen dieser akzidentiellen und der substantiellen Seite abzuwägen, sondern auch innerhalb jeder der beiden Seiten das rechte Maß zwischen dem Herrschenden und dem Untergeordneten zu bestimmen. Was damit gemeint ist, bedarf nur eines Beispiels zur Erläuterung. Es können in einem historischen Bild und in einem Genrebild Bauwerke, innere häusliche Räume, Geräte, Tiere auftreten, in einer Landschaft als Staffage ebenfalls Bauwerke, Menschen, Tiere; da muß nun der Charakter des Ganzen bestimmen, welche unter diesen verschiedenartigen mitwirkenden Erscheinungen vorwiegt, wie es denn z. B. einleuchtet, daß nicht jede Landschaft gleichmäßig stark hervorgehobene Architektur und menschliche Staffage, daß nicht dasselbe historische Bild, das einen gewissen Apparat an Baulichkeiten und Geräten und die Zugabe eines Haus-

tiers passend erscheinen läßt, darum das Vordringen des letzteren verträgt usw. Alle diese Bemerkungen finden ihre weitern Belege in der Lehre von den einzelnen Künsten.

§ 498.

1 Diese ordnende Tätigkeit deckt notwendig zugleich den weiteren Mangel auf, daß es dem Einzelnen des innerlich entworfenen Ganzen an der strengen Sonderung fehlt, auf welcher die wahre Einheit ruht: ein unbestimmtes Ineinanderlaufen, worin teils das Einzelne überhaupt noch nicht seinen rechten Ort einnimmt, teils das richtig Aufgestellte nicht, wie es soll, voneinander absticht. Hier tritt das Kompositionsgesetz der Scheidung ein, welchem ebenfalls durch einen Akt des Messens genügt wird, der zugleich
2 ein erweitertes Schaffen ist. Dasselbe verlangt überhaupt ein klares Auseinanderrücken und Auseinanderhalten, bestimmter die gegenseitige Hebung der Einzelbilder durch den Kontrast sowohl des Unterschieds, als auch des Gegensatzes.

1) Die Bestimmung des Wertverhältnisses der Teile ist natürlich nicht möglich, wenn diese nicht scharf und klar sich von einander abheben; also ist in dem zuletzt aufgeführten Kompositionsgesetze das nun auftretende vorausgesetzt, solche Voraussetzungen sind aber unvermeidlich und so hier: nur wenn die scheidende Tätigkeit an der gegenwärtigen Stelle eingeführt wird, ist der organische Fortgang der Begriffe möglich, der uns von da weiter zu den letzten und höchsten Kompositionsgesetzen zu führen hat. — Indem nun die Komposition zunächst als ein Scheiden auftritt, wäre sie auf diesem Punkte eigentlich Disposition zu nennen. Das innere Bild kann der nunmehr aufgestellten Forderung unmöglich genügen: denn versetzt in den innern Bildersaal des Geistes wird die Erscheinung in jenen Wurf und Hauch der Allgemeinheit gezogen, den der Geist allen seinen bloß innern Gebilden gibt: die Grenzen der Teile oder Glieder verschwimmen. So können wir von einem Angesicht eine den Grundcharakter desselben ganz bestimmt festhaltende innere Vorstellung haben, ohne daß wir doch die Farbe des Auges, die Zeichnung der Nase, Lippen anzugeben

wüßten; die Wirkung, die dadurch entsteht, daß diese Teile durch diese Farbe, Gestalt, Licht und Schatten sich so und so voneinander abheben, ist uns gegenwärtig, aber die Ursachen verschweben ins Unbestimmte. Geht man mehr ins Große, so ist der Mangel ein noch gröberer: das innere Bild einer Landschaft, einer Szene, worin Menschen handeln, einer Tonmasse, worin eine Empfindung ihre verschiedenen Momente entfaltet, wird bei näherer Prüfung sich nicht nur in dem Sinne als unverarbeitet zeigen, daß das Einzelne ineinander zerfließt, sondern daß ganze Teile einen unpassenden Ort einnehmen; da muß jener Fels herüber zu diesem Baum, mit dem er einen schönen Kontrast bildet, während er sonst nur stört, jene Figuren müssen auseinandergerückt werden usf. Die ganze Tätigkeit, welche diesen Mangel zu ergänzen hat, könnten wir mit einem aus der Malerei entlehnten Ausdruck eine Haltung gebende nennen. Unter Haltung versteht man, wenn in einem Gemälde sich alles klar und schlagend voneinander abhebt, einander zurücktreibt, auseinander und hintereinander tritt. Diese Wirkung bringt der Maler allerdings hauptsächlich durch die speziellen Mittel der Ausführung, Licht und Schatten, Farbe, Linear- und Luftperspektive hervor; allein schon in der Anlegung der Skizze, selbst sofern sie noch erst gezeichnet wird, muß sich ihm darstellen, daß die Bedingungen der Haltung tiefer, in der Komposition selbst liegen. Es muß abgeteilt, es muß durchgeschnitten, es muß gestrichen, es muß aber auch hinzukomponiert werden. Auch dieser Akt, sagt der Paragraph, ist nicht nur ein Messen, sondern auch ein erweitertes Schaffen; es können ganze Figuren, Gruppen usw. hinzutreten müssen, um die notwendige Klarheit der Teilung einzuführen; aber auch die Ausscheidung solcher, welche die Schärfe der Sonderung hindern, ist ein Schaffen. Notwendig jedoch ist es nicht, daß ganze Teile des innern Entwurfs entfernt, oder neue hinzugefügt werden; auch ohne solche bedeutendere Veränderungen ist das messende Teilen ein neues Schaffen. Man frage sich, ob in dem Bilde, das sich Leonardo da Vinci von seinem Abendmahl (auf das zu diesem Zwecke schon die Anm. zu § 399 hingewiesen hat) innerlich entworfen hatte, jene organische Teilung der zwölf Jünger in Gruppen von je drei Männern, die sich so klar voneinander abheben, so verschieden und doch so symmetrisch gestellt und alle von der Einheit des Eindrucks durchzuckt sind, welchen die Worte Christi hervorgerufen haben, mit der Bestimmtheit durchgeführt war,

wie in seinem Gemälde? (vergl. Goethes Werke Band 39. Abendmahl von Leon. da Vinci.)

2) Der Begriff des **Kontrastes**, zu dem sich die vorhergehende allgemeinere Forderung nun zusammenzieht, ist im ersten Teile des Systems aufgetreten in dem Abschnitte: das Schöne im Widerstreit seiner Momente. Er muß in der Kunstlehre wieder, und zwar in einem ganz neuen Sinne auftreten, und darum wurde auch dort der Ausdruck Kontrast wenig gebraucht. Kontrast nämlich ist hergebrachtermaßen mehr ein Kunstausdruck als ein allgemein ästhetischer, d. h. als eine Benennung für jene innere Bewegung im Wesen des Schönen, wodurch seine zwei Momente sich voneinander abstoßend das Erhabene und Komische bilden. Nicht nur dieser innere Gegenstoß selbst wird in dem erst innerlich entworfenen Bilde, wenn es an die Ausführung geht, als noch nicht hinreichend sichtbar und scharf einer Aufhöhung durch derberen Strich und Farbe sich als bedürftig erweisen; der Kontrast tritt als Kunstgesetz auf auch abgesehen vom Erhabenen und Komischen. Es liegt demselben die einfache Wahrheit zugrunde, daß das, was jedes ist, in sein volles Licht erst tritt, wenn durch Gegenüberstellung klar wird, was es nicht und was sein Gegenteil ist. Diese Wahrheit ist in dem erst inneren Bilde, wo alles wie unter einem Flor ineinander verschwimmt, noch nicht in Kraft. Die allgemeine Akzentverschärfung, die nun eintreten, dieser verstärkte Druck, der, auf die Einzelbilder geworfen, sie durch Gegenspannung herausheben soll, dieser Antagonismus, den wir Kontrast nennen, hat nun selbst wieder verschiedene Stufen. Für die weniger starke Form des Kontrastes wissen wir keine andere allgemeine Bezeichnung zu finden als: Kontrast des Unterschieds; nur einzelne bestimmte Gebiete bieten die erläuternde Terminologie. Wir nehmen hier als höchst belehrendes Beispiel das Farbengebiet. Kontrast des Unterschieds bedeutet den Kontrast der Töne einer Farbe und der Schattierungen verwandter, d. h. im Farbenkreis sich naheliegender Farben (wogegen Kontrast des Gegensatzes die Gegenwirkung der Hauptfarben bedeutet); also z. B. die gegenseitige Hebung, die dadurch eintritt, daß Hell- und Dunkelgrün oder Gelbgrün und Blaugrün zusammengestellt wird. Die Farbe ist ein abstraktes Moment im Schönen; in allem konkret Schönen wird der Unterschied des Grades zugleich ein qualitativer, also Tonverschiedenheit zugleich Schattierungsverschiedenheit sein. Wir könnten

nun die ganze Reihe der Künste durchwandeln und an Beispielen die Bedeutung dieser ersten Stufe des Kontrastgesetzes nachweisen; wir deuten aber nur mit einem Worte auf die belebenden Kontraste innerhalb derselben Hauptlinie in der Baukunst (z. B. die Teile des dorischen Gebälks), auf die kontrastierenden Lagen der Glieder in der Einzelstatue der Plastik hin: z. B. daß der eine Arm gehoben, der andere gesenkt ist, daß keine Statue auf beiden Füßen mit gleichem Gewichte steht usw. In der Gruppe wird die Sache klarer; man denke z. B. an die beiden Söhne Laokoons und ihren milden Kontrast, indem der eine schon verloren, der andere noch nicht verwundet ist, mit der freien Hand die Schlange abzustreifen sucht und die Seele noch frei hat, um voll Mitleid und Schrecken zum Vater aufzusehen; der Kontrast beider Söhne gegen den Vater ist stärker, läßt sich aber doch auch noch unter der milderen Form befassen. In der Malerei stelle man sich z. B. den verschiedenen Ausdruck desselben Affekts in einer Darstellung des bethlehemitischen Kindermords, zusammenwirkend mit dem Farbenunterschied, vor; daß die Musik die reichsten Belege liefert, leuchtet ein, wir weisen aber nur auf den gleichzeitigen Vortrag einer Melodie durch verwandte Instrumente und Stimmen, namentlich auf das Verhältnis zwischen Baß und Tenor, Alt und Diskant hin und verweilen etwas mehr bei der Poesie, und zwar der dramatischen, wo Shakespeare, dieser noch unerklärte Kompositionskünstler, so viel Stoff bietet. Er vorzüglich liebt es, jeden wesentlichen Ton des Ganzen durch eine Verdopplung, Verdreifachung in verschiedenen verwandten Tönen zu heben. In Romeo und Julie ist Romeo durch den verschiedenen Charakter seiner Freunde Benvolio und Mercutio in höheres Licht gestellt, zu Mercutio steht er allerdings in dem schärferen Kontraste des Gegensatzes, mit ihm zusammengefaßt aber tritt er vielmehr gegen Tybalt in dieses Verhältnis, mit Benvolio in das des milden Kontrastes. Auf der andern Seite stehen Capulet und seine Frau, Capulet und Tybalt im Kontraste der Schattierung und des Tons. Auf beiden Seiten treten sich die Amme und Lorenzo so gegenüber, daß sie den vollen Kontrast des Gegensatzes bilden würden, wenn sie nicht durch die Rolle von Zwischenträgern und Vermittlern wieder verwandt wären. In Richard III. ist dieser vollendete Bösewicht durch die, selbst wieder in den verschiedensten Tönen sich unterscheidende, Unreinheit und nur inkonsequentere Bosheit der ganzen umgebenden Welt in sein

volles Licht gesetzt, in der Gleichheit verschieden ertönt Schmerz und Fluch der klagenden Frauen usw. Macbeth und Lady Macbeth sind zwei mit der größten Tiefe auf gegenseitige Farbensteigerung innerhalb desselben Charakters: phantasievollen Ehrgeizes, angelegte Naturen. Am belehrendsten tritt dasselbe Kunstmittel hervor, wo Shakespeare zwei verschiedene Fabeln verbindet, ohne daß dies für die Darstellung der Grundidee der Handlung absolut notwendig gewesen wäre, eben um jenem Gesetze zu genügen. So besonders im König Lear: der ähnliche Fall begibt sich hier, damit wir recht erkennen sollen, was das Wesen und die Folgen verkehrter Vaterliebe und zerstörter Pietät seien, im Hause des Herzogs Gloster wie in dem Hause Lears. Weiter heben sich gegenseitig der wirkliche Wahnsinn Lears, der verstellte Edgars und das absichtliche Faseln des Narren. Auf der Seite des Hauses Lear ist der Kindesundank in doppelter, absichtlich nur ganz wenig unterschiedener Form und ebenso in zwei ganz symmetrisch angelegten Szenen entwickelt. Wie die bösen (Lears Töchter, ihre Gatten, der Haushofmeister, Edmund) Variationen des einen Thema sind, so die guten: Edgar, Cordelia, Kent und der Narr. In so reicher Teilung der Stimmen breitet sich bei diesem Dichter die Melodie aus. Trotz der Relativität, welche diese Beziehungen so beherrscht, daß dasselbe Verhältnis, das, nach der einen Seite betrachtet, voller Kontrast ist, nach der andern als milder erscheint und umgekehrt, ist nun von der bisher beleuchteten Form der scharfe Kontrast des Gegensatzes wohl zu unterscheiden. Licht und Dunkel, lichtvolle und lichtarme Farbe geben das nächste Beispiel. Man darf auch die Farbendissonanzen (§ 251) hieher ziehen, denn wenn in dieser die eine Farbe auch die andre in sich enthält (wie in der Zusammenstellung von Rotblau und Rot usw.), so ist dies in der moralischen Welt, wenn bös und gut unmittelbar aneinandergerückt wird, ebenso, denn das Böse enthält die guten Kräfte gegen ihre Bestimmung gedreht in sich. Wir verweilen auch hier nicht bei den einzelnen Künsten, nicht bei dem Gegensatze der Hauptlinien in der Baukunst: dem Antagonismus der Hauptformen und Bewegungen, des Festen und Weichen, der Wölbungen und Flächen, der scharfen Winkel und Bogenlinien (Feuerbach, D. vatikan. Apollo S. 59) in der plastischen Darstellung des einzelnen Körpers, der Charaktere, Leidenschaften, Formen in der Gruppe, überspringen das für diesen Satz besonders fruchtbare Feld der Malerei,

deuten in der Musik nur auf die vollen Dissonanzen der Tonleiter, das gleichzeitige Ertönen der entgegengesetzten Hauptstimmen und verschiedenen Melodien hin und fassen nur die größere poetische Komposition wieder genauer ins Auge, und zwar an den schon gebrauchten Beispielen. Man sehe, wie in Romeo und Julie die Gegensätze der Liebe und des Hasses, der Freuden des Festes und der Schauder der Totengruft zum vollen Gegenstoß wie das hellste Licht und das tiefste Schwarz aneinandergerückt sind, wie ferner die Personen einander in vielfachem vollen Kontraste gegenüberstehen, sowohl von beiden Seiten, als innerhalb der einzelnen Seite, denn nicht nur die beiden Häuser, also insbesondere Romeo diesseits, Capulet und Tybalt jenseits, sondern auch die Charaktere in denselben stehen sich gegenüber: Julie ist durch die Amme, dann durch ihre Eltern, und zwar mehr durch die Mutter als den Vater, endlich durch den wilden Tybalt wie ein Diamant durch dunkle Farbe gehoben, dann steht der echten Liebe noch die Erwerbung des Mädchens vermittelst Elternzwangs durch Paris entgegen. In Richard III.: dieser selbst und die unschuldigen Kinder Eduards, dann Richmond (voller, unmittelbar auch szenisch zusammengerückter Kontrast vorzüglich in der Geisterszene). In Macbeth: dieser mit seiner Gattin und der gnadenreiche Duncan, der biedere Banquo, Schmaus und furchtbare Gespenstererscheinung. Im König Lear: Cordelia und ihre Schwestern, Edgar und Edmund, Kent und Oswald. Man denke ferner an Othello und Jago, Desdemona und Emilie und sehe, wie hier nicht nur Ehrlichkeit, Offenheit einer großen Seele und Arglist, Adel der Liebe und Gemeinheit, sondern überhaupt der edeln, echten Ehe die schmutzige, die jeden Flecken und Verdacht unversehrt erträgt, gegenüber geworfen ist; man denke an den unentschlossenen Hamlet und den entschlossenen Laertes. Aus der neueren Poesie wählen wir Goethes Faust, weil in diesem Werke gerade die fruchtbarsten Kontraste nicht im Stoffe gegeben waren, sondern ganz dem Dichter gehören; so ist Wagner in der Sage durchaus nicht das, was er im Gedicht ist: die Folie, die durch vollen Gegensatz den Geist des Helden in doppelt helles Licht setzt; Marthe und mit ihr der Kontrast gegen Gretchen ist in derselben gar nicht vorhanden, ja sie enthält auch für die Figur Gretchens selbst nur einen schwachen Anknüpfungspunkt. Nun nehme man den Mephistopheles dazu und beobachte die Wirkungen des Kontrastes nur z. B. in der Gartenszene, wo die Gespräche zwischen diesem und Marthen, Faust und Gretchen abwechseln.

§ 499

1 Ebensosehr tritt nun aber der Mangel an *Verbindung* zu-
tage. Das Kompositionsgesetz, das an dieser Stelle auftritt,
verlangt zuerst *Vorbereitung* der Kontraste und überhaupt der
entfalteten Wirkungen im Kunstwerke, es geht aber durch das
Ganze desselben hindurch als die Forderung, daß alle Einzel-
bilder lebendig auseinander hervorwachsen, und bestimmt sich
2 näher als Gesetz der *Motivierung*, d. h. der Begründung alles
dessen, was zur Darstellung kommt, in hinreichenden Bedin-
gungen; worin sich übrigens die Kunst zur Motivierung im Natur-
schönen ebenso verhält wie das Ideal überhaupt zu diesem. Das
3 so vorbereitete und selbständig gewordene Einzelne soll aber dem-
selben Gesetze gemäß wieder lebendig ineinander übergehen, keine
Fuge unausgefüllt bleiben, Glied mit Glied durch Gelenke ver-
bunden sein und die Kontraste sollen sich *auflösen*.

1) Mit der Wirkung des Kontrastes kann ein greller Mißbrauch getrieben werden; eine überreife Kunst wird leicht in diesen Fehler verfallen. Niemand hat sich dies mehr zuschulden kommen lassen als die Franzosen, deren pointierendem Geist überhaupt eine Unnatur auf diesem Punkte nahe liegt. Es geschah dies vorzüglich in ihrer romantischen Poesie, das schlagendste Bild aber gibt ihre Schauspielkunst, die es liebt, vom Schrei der äußersten Leidenschaft ganz unvermittelt in den gleichgültigsten oder mattesten Redeton überzugehen. Diese Art des Überschlagens ist nun freilich ganz blasiert; in unschuldigerer Weise tritt Ähnliches ein bei unreifen Dichtern und Künstlern, es ist aber beidemal gegen „die Bescheidenheit der Natur“. Diese Bemerkung führt uns aus der Lehre vom Kontrast hinüber zu der Lehre von der *Verbindung* im Kunstwerk überhaupt. Wir wählen absichtlich diesen Ausdruck, der etwas mehr Äußerliches zu bezeichnen scheint; die innere Einheit muß natürlich zugrunde liegen, hier aber handelt es sich davon, daß auch ausdrücklich für ihr Hervortreten gesorgt sei, und dies nennen wir mit einem anspruchslosen Namen das Kompositionsgesetz der Verbindung. Von dem Standpunkte, den wir mit der Lehre des Kontrastes eingenommen, stellt sich als erste der in diesem Gesetz enthaltenen For-

derungen die der Vorbereitung hervor; denn mit dem Kontraste stehen wir da, wo das Kunstwerk sich bereits zur Fülle seiner Einzelbilder ausgebreitet hat, blicken rückwärts und verlangen, daß dies ganze entfaltete Leben desselben überhaupt und zunächst auch abgesehen von den Kontrasten ein wohl eingeleitetes und angelegtes sei. Die Samenkörner sollen sichtbar sein, aus denen der Baum mit seinen Ästen aufsteigt, der Sturm soll seine Sturmvögel vorausschicken, das Einfache des Anfangs als fruchtbarer Keim erscheinen. Man vergegenwärtige sich, wie im Bauwerk die Basis, die Säulen, das erste Stockwerk auf die reiche Gliederung des Gebälks, den Schmuck des Giebelfelds, den Glanz des mittleren Stockwerks, wie die Propyläen auf den Parthenon, das gotische Portal auf die Herrlichkeit des Innern, die viereckige Anlage im Turm auf den Fortschritt zum Achteck, dieses auf die zierliche Spitze, wie im Laokoon die beiden Söhne auf das Vollmaß des Leidens im Vater den aufsteigenden Blick vorbereiten, wie in der Landschaft der Vordergrund dem Mittelgrund und dieser dem Hintergrunde denselben Dienst leistet, wie im historischen Gemälde die Situation einer Gestalt auf die einer andern, die ganze Situation auf die des Helden hinführt, wie im Musikwerke vordringende Tongruppen wiederkehrend, wachsend die Entfaltung aller Gewalten voranündigen; die bestimmteste Form jedoch wird dies Kompositionsgesetz in der Dichtkunst, namentlich im Drama annehmen. Und so sollen auch die Kontraste nicht unvorbereitet sein, sondern organisch hervorwachsen. Der Moment des Gegenstoßes darf freilich nicht abgeschwächt werden (ähnlich wie im Erhabenen und Komischen aus demselben Grunde Plötzlichkeit gefordert wurde §§ 86, 173), aber er darf auch nicht aus den Wolken fallen; die Erwartung schwächt ihn keineswegs ab, sie macht nur empfänglicher für die Überraschung, welche, wohlbegründet, ein großes Kunstmittel, unbegründet, ein kindischer Effekt ist. So treten in Romeo und Julie höchste Lust und Todesschauer in vollen Kontrast, aber diese sind in jener und vor ihr längst in düsterer Ahnung vorbereitet; so klopft jedem Zuschauer das Herz vor dem nahen Pfeilschusse des Tell auf Geßler, obwohl, ja gerade weil wir jenen lauernd im Hintergrunde wissen. — Alle diese Bemerkungen führen aber auf einen Begriff hin, in welchem sich das Gesetz der Vorbereitung näher bestimmt und welcher in der Kunst von durchgreifender Wichtigkeit ist: den Begriff der Motivierung.

2) Die Motivierung ist hinreichende Verbindung der Teile eines ästhetischen Ganzen unter dem Gesichtspunkte der Kausalität. Das Gesetz der Motivierung ist die lex rationis sufficientis in der Kunst; diesen bestimmteren Sinn nimmt jetzt der Begriff der Motivierung an. Zuerst leuchtet nun der schon in § 493, 1 (Anm.) berührte Unterschied des Begriffs der Motivierung von dem Begriffe des Motivs noch bestimmter ein. Schon dort wurde gesagt, bei jenem blicke man rückwärts, bei diesem vorwärts. Ein gutes Motiv, ein unglückliches Motiv, ein unbenütztes Motiv ist grundverschieden von einem wohl, falsch, nicht motivierten Teil eines Kunstwerks: im ersteren Fall ist noch nichts da als ein Ausgangspunkt, der sich reich oder dürftig entwickelt, der nicht fruchtbar oder der fruchtbar ist, dem aber der Künstler seine Frucht nicht abgelockt hat; im zweiten ist immer etwas schon da und man sieht zurück und fragt, ob es Grund habe, ob es auf überzeugende Weise aus aufgezeigten Bedingungen hervorgehe. Ich höre oder lese z. B. von einem Verbrechen; ich erkenne an dem Stoffe, daß sich das innerste Wesen des Mords an ihm darstellen läßt, so wird er mir ein Motiv; daraus fließen wieder einzelne Schönheiten und ganz untergeordnete. Allein ich kann dennoch in der Ausführung versäumen, die Haupthandlung und einzelne in ihr begriffene Handlungen wahrscheinlich zu machen, aus evidenten Triebfedern zu erklären und ebenso die einzelnen Bewegungen; die Kämpfe des Innern, Schuldbewußtsein, Reue stelle ich geistvoll dar, aber die Beweggründe sind nicht gehörig ins Licht gesetzt; ich habe also ein gutes Motiv benützt, aber ich habe nicht gut motiviert. — Es ist nun vor allem der Umfang des Begriffs der Motivierung zu bestimmen. Er bezieht sich keineswegs bloß auf menschliche Zustände, sondern auf das ganze Gebiet des Naturschönen, wie es nun als Kunstobjekt auftritt. In der Landschaft muß z. B. der allgemeine Luft-Ton, Färbung, Lokalton als begründet erscheinen in dem angenommenen oder dargestellten Stande des beleuchtenden Körpers; in der Bildung der Pflanze, des tierischen und menschlichen Organismus (noch abgesehen von seinem seelischen Ausdruck) ist der Übergang von einer Hauptform zur andern durch Knoten, Gelenke, anwachsende, fallende Linien vermittelt, d. h. in der Künstlersprache motiviert. Der ganze organische Leib ist eine wechselseitige Motivierung, denn er ist ein Ganzes, worin alles gegenseitig Ursache und Wirkung ist; der Künstler hat dies Wechselverhältnis zu verstehen und

in ein helleres Licht zu setzen. Ebenso die Bewegung und Lage des Körpers: Stehen, Sitzen, Liegen, Haltung der einzelnen Glieder, dann selbst die Falten und Faltengruppen der Kleidung sollen motiviert sein durch Ort, Bedürfnis, Gesetz der Schwere, Kraft oder Ermattung, Leidenschaft oder Ruhe, Schnitt und Naht usf. Treten wir tiefer in die menschliche Welt ein, so scheidet sich von dem inneren Leben zunächst wieder ein mehr äußeres Gebiet ab: der Stand der Dinge nämlich, wie er tatsächlich als eine Summe äußerer Umstände gegeben ist und erst weiterhin der Mensch durch ihn auf eine gewisse Weise gestimmt und angeregt wird, soll sich selbst wieder aus Anderem und Früherem erklären. Hier fragt sich, da kein abgeschlossener einzelner organischer Körper vorliegt, wie weit die Motivierung zurückgehen müsse. Wir erinnern, um die Frage näher zu bezeichnen, an das zu § 336, 2 angeführte Beispiel aus Wallensteins Lager. Nicht uninteressant in derselben Richtung ist ein späteres Einschiebsel in Goethes Faust: der Dichter hielt für nötig, zu motivieren, warum Mephistopheles den Helden in die Hexenküche führt, und fügte zu diesem Zweck die Worte: „warum denn just — nicht machen" (erst in der zweiten Ausgabe) ein. Ein Genrebild versetzt uns in eine arme Hütte: nun kann es im Interesse des Malers liegen, durch den Charakter der Figuren erschließen zu lassen, wie diese Armut entstanden sei, in einem andern Fall aber auch nicht. Tiefer geht die ganze Frage, wenn von einer Sachlage die Rede ist, die nicht bloß eine Summe äußerer Umstände, sondern mit solchen vereinigt eine moralische Situation umfaßt: z. B. der Zustand einer Familie, eines Volks, mit welchem eine Erzählung, ein Drama beginnt. So die Familien Montague und Capulet in Romeo und Julie: Shakespeare hat ihren Haß als ein Vorausgesetztes eingeführt, nicht motiviert. Warum nicht? Und warum ist es ein andermal notwendig? Man sieht, daß hieher auch der Charakter noch gezogen werden kann, wie er, bereits reif und fertig, im Anfang eines Kunstwerks auftritt, z. B. Capulet; und da fragt es sich, wie weit das Werden eines solchen Charakters nachträglich sich erklären müsse. Auch die leibliche Erscheinung einer Person gehört hieher; ihre Bildung soll als Ausdruck ihres Innern erscheinen, aus diesem physiognomisch motiviert sein und samt ihm als Frucht einer Lebensgeschichte erkannt werden. Nun erst führt uns unser Begriff weiter zu den Gefühlszuständen, Leidenschaften, Handlungen, weiteren Gestaltungen

eines gegebenen Charakters, die ein ästhetisches Ganzes nicht als gegeben, sondern als vor unsern Augen werdend uns vorführt. Hier erst tritt der Begriff des Motivs in die Bedeutung ein, wie er in § 336, 2, dort aber nur stoffartig und noch mit Abweisung der Frage, wieweit die Kunst in der Reihe der Motive zurückzugreifen habe, schon aufgestellt ist. Unter Motiv versteht man nun einen Umstand, der auf das Gemüt wirkt und einen Trieb anregt: der Wille genehmigt diese Anregung blind, wenn er charakterlos, denkend, wenn er Charakter ist, und erhebt ihn so zum Bestimmungsgrunde des Handelns; die Triebfeder ist daher die Einheit des äußern Anstoßes, des aufgeregten Triebs und seiner Erhebung in den Willen. So ist für Richard III seine Häßlichkeit ein Umstand, durch den er sich gleichsam von der Gattung ausgestoßen fühlt, das zündet in ihm den Haß gegen die Gattung an und diesen Haß erhebt er mit Bewußtsein zum Grunde seines Handelns: dies heißt Motivierung. Unser Gesetz verlangt dann, daß keine innere Bewegung, Stimmung, Leidenschaft, Tat unmotiviert auftrete; die Leidenschaften und Taten mehrerer bilden eine Handlung im kollektiven Sinn, und da gilt das Gesetz ebenso. Eine Tat oder eine Reihe von Taten geben einem, wie es schien, vorher schon reifen und fertigen Charakter eine neue Wendung (Wendepunkt § 337), und dafür verlangen wir natürlich ebenfalls hinreichende Motivierung. Hiemit ist nun erst das Gebiet, in welchem die Motivierung sich geltend zu machen hat, flüchtig umrissen und eingeteilt; die Frage ist aber, wie sich die Motivierung in der Kunst zur Motivierung in der Wirklichkeit zu verhalten habe. In der Wirklichkeit nun ist jede Erscheinung unendlich motiviert, d. h. sie steht in einem Kausalnexus, der auf eine Reihe ohne Ende zurückführt. Dies in der Längerichtung; sie ist es aber auch in der Richtung der Breite, denn das eine, was die nächste Ursache eines Zustandes, die Triebfeder einer Handlung abgibt, hängt mit dem ganzen Dasein nach allen Seiten durch unzählige Fäden zusammen. Nun findet die unendliche Reihe und Vielheit zwar ihren Schlußpunkt im Akte der Freiheit; also, wo es sich um Motivierung einer Tat, eines Charakterbilds handelt, wäre schon im Stoff ohne die Kunst das Netz der unendlichen Fäden in Einen Faden gesammelt. Allein dies Sammeln des unbestimmt Vielen in Einen Brennpunkt weist ja eben auf alle die Fäden, die es sammelt, hinaus und kann daher so, wie es in der Wirklichkeit ist, in die Kunst nicht übergehen. Vielmehr

muß auf diesem ganzen Gebiete sowohl der äußerlichen, als der innerlichen Motivierung noch klarer und bestimmter als in dem erst innern Ideale jene Zusammenziehung (§ 53) wirken; die Beziehung des Einen auf das Viele, die Bindung des Mannigfaltigen in der Idee muß eine kürzere, straffere sein als in der unendlichen Breite des Wirklichen, die Zahl der unendlichen Fäden muß sich in wenige und diese rasch in Einen zusammenfassen. Es ist nicht möglich, dieses Gesetz der Vereinfachung, der idealen Abbreviatur der Motivierung durch die Kunst, hier, in der Lehre vom allgemeinen Begriffe der Kunst, näher zu bestimmen, denn die geschichtlichen Formen der Phantasie und die verschiedenen Künste und Kunstzweige bedingen auch verschiedene Art und Breite der Motivierung: die symbolische, klassische, romantische Phantasie motiviert anders als die moderne, weil sie eine Summe von Motiven in einer Gottheit zusammenfaßt, durch deren Einwirkung die Vielheit der äußeren Anstöße auf ein ganz Einfaches, die inneren Triebe und der beschließende Wille auf eine von außen wirkende Person reduziert erscheinen; die Äußerlichkeit hebt sich aber hier eben in der Bedeutung des Gottes, eine innere Macht zugleich mit einer Naturmacht darzustellen, wieder auf und diese ganze Reduktion ist nichts als die ästhetische Abbreviatur der Motivierung in der Sprache einer besonderen Weltanschauung; der Deus ex machina ist da erlaubt, wo Götter geglaubte Wesen sind. Das klassische Ideal erhebt sich allerdings ebensosehr über diese Sprache der im mythischen Sinne vereinfachten Motivierung, indem es neben ihr die eigentliche, natürlich menschliche, vorzüglich im Drama entwickelt. Die Kunstgattungen aber bringen neue Unterschiede mit sich: es ist klar, daß die Motivierung eine unendlich andere in den stummen Künsten als in den tönenden, und wieder eine andere in der Dichtkunst als in der Tonkunst sein muß. In der Dichtkunst ist es der Unterschied des Epischen und Dramatischen, der einen tief dringenden Unterschied der Motivierung begründet; auf diesen Unterschied ist hier noch nicht einzugehen, aber so viel folgt unmittelbar aus unseren Sätzen, daß auch die verzweigtere, breitere, dem Äußern mehr Raum gönnende Motivierung des Epos doch die Handlungen ihrer Charaktere schließlich aus Einem Motiv, in dem sich die vielen zusammenfassen, ableiten muß. Als Beispiel einer überfruchteten Motivierung haben wir zu § 495, 2 schon die dunkel vervielfachten Impulse von Brunhildens Haß im Nibelungenliede an-

geführt, ebenso die Triebfedern von Jagos Haß in Shakespeares Othello. Übrigens wird natürlich auch das Drama, namentlich das historische, vom einfachen nächsten Motiv auf eine breitere Summe von Motiven hinausweisen. So liegt hinter dem obenerwähnten nächsten Motiv Richards III. die Wildheit der allgemeinen Zustände, deren Produkt er ist.

Bei diesen Bemerkungen haben wir auf die Künste, die nur im unbestimmtesten Sinn ein Vorbild in der Natur haben (Baukunst und Musik), keine Rücksicht genommen. Bei ihnen kann die Frage gar nicht entstehen, wie sich die künstlerische Motivierung zu der tatsächlichen Motivierung des Gegenstands in der Wirklichkeit zu verhalten habe. Das Gesetz der Motivierung besteht hier einfach für die künstlerischen Formen, die nun aber ebenso begründet erscheinen sollen, wie wenn sie Nachbildung menschlicher Handlungen wären. Eine Last ohne Stütze, ein Glied, das nicht aus einem andern hervorgeht, eine lebhafte Tonmasse, die aus früheren Tongruppen nicht hervorwächst, ist wie eine Handlung ohne Beweggrund.

3) Die so vorbereiteten und motivierten Teile des Ganzen dürfen sich nicht zu spröder Selbständigkeit verdichten, nicht vereinzeln. Wie im Gemälde die Wirkung der vollen Farben durch Übergangstöne und Helldunkel, alle Härten der einzelnen Körper durch den die Umrisse mildernden Schleier der Luftperspektive zu vermitteln sind, wie die Plastik die Härte des Knochens, Muskels, der Sehne durch lebendige Nachahmung des Weichen in der Fettbildung und Haut auflösen und in Fluß bringen muß, so hat alle Kunst dafür zu sorgen, daß das Einzelne, wie es auseinander hervorgewachsen, so auch wieder ineinander hinüberwachse. Bald wird diese Ausfüllung der Fugen mehr durch die Behandlung überhaupt, bald durch Einschiebung neuer Teile zu vollziehen sein. Ihre tiefste Bedeutung erhält sie bei den Kontrasten, deren Zusammenstoß stark und hart sein darf, aber auch seine Auflösung finden muß. Die Auflösung der Kontraste kann in verschiedenen Formen geschehen. Die erste, unbestimmteste ist die Wirkung allgemeiner Medien, wie solche soeben von der Malerei angegeben sind; klar ist dies in der Musik, in der Poesie kann man an den allgemeinen Zustand der Gesellschaft und Sitte denken, der Freund und Feind unter Einen Beleuchtungston befaßt. Als bestimmtere Form tritt sodann die Milderung des gegensätzlich schroffen Kontrastes durch den

Kontrast des bloßen Unterschieds auf: so wird der dämonisch steil aufgerichtete Richard III. mit der Menschheit, welcher er als direkter Feind gegenübersteht, wieder vermittelt durch die weniger konsequent bösen, daher vom Menschlichen und Guten weniger losgerissenen Charaktere, die ihn umgeben, so steht zwischen Mephistopheles und Margarete die verdorbene, aber nicht absolut böse Marthe, so erscheint Macbeth menschlicher neben Lady Macbeth und umgekehrt ist diese durch Gattenliebe an die Menschheit geknüpft. Der verwandte, aber schwächere und anders schattierte Farbenton führt die grelle Farbe zur Farbentotalität hinüber. Eine weitere Form ist die Aufstellung eines Teils, einer Person, Szene, Tongruppe, welche die dissonierenden in sich zusammenfaßt, indem sie ausdrücklich an beiden teil hat: so kämpft in Faust das Böse und Gute, er vermittelt den grellen Abstich von Schatten und Licht zwischen Mephistopheles und Margareten und der in ihr verhöhnten Menschheit; Banquo liegt zwar im Kontraste mit Macbeth, hat aber den Reiz der Versuchung wohl kennen gelernt und steht so zwischen ihm und der mißhandelten Unschuld als eine helle, doch an seinem Schatten teilnehmende Farbe; die Szene zwischen Maria Stuart und Elisabeth in Schillers Tragödie denke man sich ohne die Gegenwart des alten Shrewsbury, der Elisabeths Rat und zugleich Mariens teilnehmender Freund ist: so wäre sie grell bis zum Unerträglichen. Die höchste Form der Auflösung ist nun aber natürlich die der Bewegung, der Handlung: die kämpfenden Gegner heben ihren Gegensatz auf, indem sie durcheinander leiden, am Bösewicht rächt sich die menschliche Natur, die beleidigte Gesellschaft, doch nicht, ohne daß die Guten für lange Willenlosigkeit büßen, und es gilt im weitesten Sinne der Satz: duplex negatio affirmat. Man denke aber dabei keineswegs bloß an das Tragische und Dramatische, wir nehmen unsere Beispiele vorzüglich aus der höchsten Kunstform und können nicht jedesmal auf alle anderen Kunstformen Rücksicht nehmen, ohne in allzu häufige Vorgriffe zu geraten; der folgende Paragraph muß ohnedies den Gegenstand sogleich wieder aufnehmen.

§ 500

Die so sich herstellende Einheit soll aber überhaupt eine 1
lebendige sein, d. h. sie soll das stufenförmig Verschiedene, das gegensätzlich oder unterschiedlich Kontrastierende in einem Flusse

der Bewegung fortführen, worin die Glieder in freier Entwick-
lung ungleich fortrücken, in bestimmten Ruhepunkten stille stehen,
zusammentreffen, dann, um neuen Reichtum zu entfalten, aber-
mals auseinandergehen und endlich alle in Eine Wirkung be-
friedigt sich sammeln: ein Gesetz des Rhythmus, welches durch
2 das Ganze gehend in den Teilen als untergeordneten Einheiten
sich wiederholen muß. In dem so belebten Ganzen wird sich, je
reicher das Kunstwerk, desto sichtbarer der nach den bisher auf-
gestellten Kompositionsgesetzen gegliederte Inhalt durch drei
Hauptabsätze bewegen, die unter sich durch ansteigende und ab-
steigende Linien wieder vermittelt sind: den Anfang, der die
Entfaltungskeime aufzeigt, die Mitte, welche die Kontraste ent-
fesselt, den Schluß, der die Verwicklung löst.

1) Es darf hier aus der Lehre von den Künsten so viel vorausgesetzt werden, um auszusprechen, daß alle Künste die Strahlen Einer Sonne sind und daß sie das, was in der Einheit der Kunst an sich begriffen ist, in einer Teilung auseinanderlegen, worin jede das Ganze darstellt, allerdings aber der einen Kunstform mehr dies, der andern mehr jenes der im Ganzen liegenden Momente zur Erscheinung zu bringen obliegt: den bildenden Künsten die Gestalt, der Musik die Bewegung, der Dichtkunst die Einheit der Bewegung und der (hier nur der innern Anschauung vorgeführten) Gestalt. Da nun das Kompositionsgesetz, in welchem sich hier die bisher aufgestellten vereinigen und worin wir den Schluß der Anm. 3 zu dem vorherigen Paragraphen wieder aufnehmen, wesentlich ein Gesetz der Bewegung ist, so erhellt, daß es allerdings namentlich die Musik ist, in welcher es seinen Ausdruck findet, aber eben in dem Sinne, daß das rhythmisch Bewegte in allen Künsten sich in der Musik entbindet. Die Musik stellt das verhüllte rhythmische Leben, das Bewegungsgeheimnis in allen übrigen Kunstformen heraus, gibt ihm ausdrückliche Form, organisiert es und leiht daher auch zur Bezeichnung aller in diesen Punkt einschlagenden Eigenschaften jeder Kunst das Allgemeine ihrer Terminologie. Es ist zunächst der Takt, wodurch sie die fortfließende Tonreihe in wiederkehrende Einschnitte teilt und in dessen akzentuiertem,

die Zeitteile durch die Gewichtverstärkung des Einen Moments markierendem Maße sie zugleich verschiedene gleichzeitig erschallende Töne, Stimmen, Melodien, Kraftmaße, Längen und Kürzen zusammenfaßt; aber dies ist nur erst die abstrakte Seite, der lebendige Rhythmus ist der Strom des konkreten musikalischen Kunstwerks, der einen Grundgedanken in reiche Gegensätze, sich zu Akkorden auflösende Dissonanzen entwickelt, an verschiedene Stimmen, Töne verteilt, sie wechselnd und wieder sammelnd beschäftigt, so daß hier die Bewegung pausiert, zurückbleibt, während sie dort fortschreitet, dann das Zurückgebliebene nachrückt und mit dem Vorgeeilten sich in einen Knoten, wie in ein starkes, deutlich bindendes Gelenk zusammenfaßt, dann eine neue Teilung mit neuen Dissonanzen, Trennungen beginnt, um eine höhere, reichere Vereinigung vorzubereiten, und so fort, bis der Grundgedanke völlig erschöpft im Schlusse alle Töne und Tonreihen in Eins versammelt. Nun stellen die bildenden Künste zwar ein ruhendes Bild vor das Auge, allein wie in der Natur selbst die Gestalt nicht von Ewigkeit da war, sondern sich werdend baut, wie der Künstler sein räumliches Werk aus dem Nichts erst heraufführt, so reißt der lebendig Schauende das fertige Werk gleichsam erst wieder ein, um es neu aufzubauen. Die Formen, Farben, Lichter kommen in Fluß, tauen auf, um noch einmal zu gerinnen, sie scheinen in dieser belebten Strömung zu klingen, kurz es ist Musik darin. Nur Ein Beispiel geben wir, um nicht zuviel vorzugreifen, aus diesem Gebiet, indem wir die schon mehrfach erwähnte Laokoongruppe noch einmal aufnehmen. Feuerbach (D. vatic. Apollo S. 63) sagt: „mit der Heftigkeit im Angesichte des Laokoon kontrastiert der mildere Ausdruck seiner beiden Söhne. An ihnen bricht sich der Schrei des Entsetzens, und die Gruppe wird statt eines gellenden Unisono der harmonische Dreiklang der griechischen Plastik." Wir fügen zu diesen klassischen Worten noch Folgendes (zum Teil nach Goethe „Über Laokoon" W. B. 38): betrachtet man die Gruppe zuerst mit aufsteigendem Blick, so hat man in den beiden Söhnen zunächst den schon erwähnten milden Kontrast: der jüngere, tötlich gebissen, sinkt, den rechten Arm noch hilfeflehend erhoben, zusammen, der ältere rechts ist noch frei genug, um voll Schreck und Mitleid zum Vater aufzublicken: in diesem ist ein Ruhepunkt gegeben, wir atmen einen Augenblick auf, es ist ein Zuschauer in der Gruppe selbst, eine freiere, befreiende Mitte. Zu dem Vater

stehen beide in einem doppelten Verhältnis: in dem des Kontrastes, wie ihn Feuerbach bezeichnet, zugleich aber in dem der Vorbereitung; in ihm ist nämlich vereinigt, was in ihnen geteilt ist: eigene äußerste Not und Mitleiden, er wollte sich selbst und den Kindern helfen und erhält soeben den tödlichen Biß in die Hüfte; zugleich Streben und Leiden, indem er mächtig arbeitend soeben erliegt. So ist in ihm alles, was die Gruppe bewegt, zur höchsten Spitze zusammengefaßt, aber von diesem Äußersten steigt Blick und Herz wieder abwärts zu den Söhnen, um in dem rührenden Anblick Milderung der Schrecken zu suchen. Dieser Rhythmus ist aber zugleich ein Rhythmus der Linien; der Vater erhebt den rechten Arm, wie der jüngere Sohn; indem er die gebissene Hüfte krampfhaft einzieht, fährt er zugleich mit dem ganzen Leib auf dessen Seite hinüber, so bildet sich ein herrschender Linienzug nach links (vom Zuschauer), der ältere Sohn aber beugt sich aufschauend rechts herüber ab von den zwei andern und löst so diesen Linienzug ergänzend auf. Wir überspringen nun auch die Formen der Dichtkunst außer der dramatischen und zeigen nur an Einem Werke dieser Gattung die ganze Bedeutung unseres Gesetzes: an Shakespeares König Lear. Im ersten Akte treten bereits die beiden Gruppen auf, welche den Grundgedanken in verschiedenen Farben, Tönen, Melodien aussprechen. Er enthält fünf Szenen, von welchen vier der Familie Lears gewidmet sind, eine der Familie Glosters. Von den zwei ersten Szenen nämlich stellt die erste das Thema auf, wie es sich in der Familie Lears, die zweite, wie es sich im Hause Glosters darstellt. Nun aber, da die Begebenheit im letzteren Hause nur die im Sinne des Tonkontrastes verstärkende, begleitende Stimme und Melodie darstellt, schreitet das Schicksal Lears in den weiteren drei Szenen für sich fort; das Schicksal Glosters verschwindet zunächst und ist überhaupt mit der Begebenheit im Hause Lears noch nicht verknüpft. Glosters Torheit ist noch nicht vollendet, Lears Torheit ist es, und da der Undank der Kinder nur ganz die unmittelbare Kehrseite ihrer Verwöhnung, der Leichtgläubigkeit gegen ihre Schmeichelei ist, so tritt auch bereits das ausgesäte Übel ein: Lear wird von Goneril mißhandelt, das Ungewitter ist schon ausgebrochen, die Lichtpunkte, die Töne des Trostes scheinen und klingen zwischen das ausbrechende Chaos in der Treue Kents und des Narren, der Hoffnung auf Cordelia. Im zweiten Akte rückt nun aber zuerst die zweite

Gruppe, Stimme, Tonmasse, Melodie vor, der größere Teil der ersten Szene ist ihr gewidmet: Glosters Torheit ist reif, er verstößt den guten Sohn, das Schicksal seines Hauses rückt in gemessenen Schritten dem Schicksale des königlichen nach. Unter vier Szenen ist je eine jenem, eine diesem gewidmet. In der zweiten Szene bereitet sich die Mißhandlung Lears durch seine zweite Tochter vor, in der dritten sehen wir Edgar irren und in Verzweiflung zur Maske eines Tollhausbettlers greifen, in der vierten folgt Lears schändliche Behandlung durch Cornwall und Regan, er stürzt in die Sturmnacht hinaus, zum Wahnsinn reif, sein Schicksal ist in rascher Steigerung begriffen, die Töne des Schreckens brausen schon in wilderem Ausbruch heran. Gloster leidet noch nicht, aber in seinem verstoßenen Sohn haben wir schon einen Genossen für Lear, der in der Wüste irrt wie er. Zugleich tritt nun aber eine äußere Verbindung beider verwandten Handlungen ein: Regan zieht Edmund an ihren Hof, das Böse soll sich dadurch verdreifachen. Die Szene der Mißhandlung Lears durch seine zweite Tochter geht in Glosters Haus vor sich. Im grollenden Sturme der allgemeinen Zerrüttung verstärken sich aber nun auch die Lichtpunkte, die besänftigenden Töne durch die bestimmtere Aussicht auf die Hilfe der Cordelia. Der dritte Akt stellt die Mitte der rhythmischen Bewegung dar: er vereinigt alle Töne zur stärksten Wirkung. Man beobachte nun aber, wie in diesem Aufzug, ehe Lears Leiden seine Höhe ereilt und Glosters Leiden beginnt, ein beruhigender Akkord vorangeht, der es der Brust möglich macht, den folgenden Sturm auszuhalten, nämlich eben die gewissere Aussicht auf Hilfe durch Cordelia. In der ersten Szene erteilt Kent einem Ritter Aufträge nach Frankreich, das bereits ein Heer rüstet, in der zweiten sehen wir Lear mit dem Narren auf der Heide im Sturm, sein Geist beginnt bereits zu schwindeln, aber dieser Ton ist nur erst angeschlagen, denn in der dritten Szene soll erst das beruhigende Moment sich noch bestimmter gestalten: Gloster eröffnet seinem Sohn Edmund, daß bereits ein Teil des französischen Heeres gelandet ist. Daran knüpft sich freilich alsbald der Faden des Verderbens für ihn, denn Edmund beschließt, dies dem Herzog Cornwall anzuzeigen, um durch seines Vaters Fall zu steigen. Jetzt erst folgt der entfesselte Sturm und Wirbelwind des Leidens. Lears Wahnsinn bricht aus bei dem Anblick Edgars, der sich in die Maske des Tollhausbettlers geworfen

hat, in der vierten, Edmund verrät seinen Vater in der fünften, Lears wahrer, Edgars verstellter Wahnsinn faselt mit dem tollen Humor des Narren um die Wette in der sechsten, Glosters scheußliche Blendung im eigenen Schlosse erfolgt in der siebenten Szene, wobei aber auch der Schlächter Cornwall von Dienershand tötlich verwundet wird. Hier wechselt also Szene um Szene die Fortführung des Übels in einem und andern der beiden Häuser; Lears Leiden wird zwar noch äußerlich, Glosters Leiden noch innerlich wachsen, aber doch ist der Gipfel des Leidens erstiegen, denn bei Lear ist das innere Leiden das fürchterlichere, bei Gloster das äußere. Wir haben einen furchtbaren Dreiklang, indem Lear und Edgar zusammengestellt werden und Glosters Blendung sich dazu häuft: bei Lear eine innere, bei Gloster eine äußere Blendung infolge der moralischen Blindheit, und dazu das schauderhafte Accompagnement von Edgars angenommener Maske der Auslöschung des Geisteslichts. Auf der tätigen Seite ist gleichzeitig das Böse noch gewachsen, aber auch die Aussicht auf Herstellung der sittlichen Ordnung stärker geworden. Im vierten Akte soll nun zwar das Böse noch stärker werden und ein Schauspiel schauderhafter Art ist diesem Aufzuge vorbehalten: die Zusammenstellung der zwei Leidenden, Lears und Glosters, der unmittelbare Zusammenklang dieser zwei schrecklichen Tonmassen; dennoch fühlt man, daß die Fläche sich bereits neigt, daß das Wirrsal sich zu lösen beginnt; die Brust atmet leichter, denn das weitere Übel, das man voraussieht, ist zugleich Selbstzerstörung des Bösen und Ende zwar des Leidenden aber auch seines Leidens; zugleich aber wächst das Gute positiv, ein himmlisches Licht geht auf, ein wunderbarer Ton des Friedens erklingt: Cordelia tritt wieder auf den Schauplatz. Dieser vierte Akt hat sieben Auftritte. Im ersten läßt sich Gloster von seinem verstoßenen Sohne, den er nicht erkennt, an den Felsen führen, von dem er sich stürzen will: sein Leiden ist zu einem innern geworden, aber die Heilung ist nahe. Die zweite führt uns in Albaniens Schloß; wir sehen durch die Eifersucht Gonerils auf Regan um Edmund ein neues Verbrechen sich vorbereiten, Edmund zum Heere ziehen, um gegen Lear und Cordelia zu fechten; wir sehen aber auch den Herzog Albanien verändert, in sich gegangen, überdrüssig des Bösen, wir hören, daß Cornwall an seiner Wunde gestorben. Der dritte und vierte Auftritt ist es nun, der den neuen Schrecken, die uns aufgespart sind, jene verstärkten Lichter der guten

Macht, der Milde, der ewigen Schönheit stärkend voranschickt: wir treten in das französische Lager bei Dover, Kent ist da, wir erfahren, daß Lear hierher gerettet ist, die Schilderung von Cordelias Schmerz ist ein Gemälde wie aus Raphaels Pinsel, sie tritt selbst auf und befiehlt, den in der Nähe umherirrenden König aufzusuchen. Nun sind wir gefaßt auf neue Sturmwolken: wir treten mit dem fünften Auftritt in Regans Schloß; diese spricht ihre Eifersucht auf Goneril aus, zugleich trägt sie dem Haushofmeister auf, Gloster zu töten, denn „wohin er kommt, bewegt er die Herzen wider uns." Der sechste Auftritt umfaßt mit dem Entsetzlichen, das uns aufgespart ist, so viel des Tröstlichen, daß man deutlich fühlt, wie weit man schon von dem vollen Wirbel des Ungewitters entfernt ist: Gloster wird mit Lear nicht zusammengestellt, ehe er durch die bekannte Täuschung und Enttäuschung von seinem Sohne Edgar, der ihm Böses mit Gutem, nicht nur mit treuem Dienste, sondern mit Reichung sittlicher Arznei vergilt, innerlich geheilt ist; nun können wir es aushalten, wie der kindisch geschmückte Wahnsinnige dem Manne mit den leeren blutigen Augenhöhlen begegnet, wie da die zwei von Kindeshand geschlagenen Väter beisammstehen. In die scharf und weit aufgerissene Wunde fließt aber rasch das Öl der neuen Tat Edgars, welcher Oswald erschlägt und so den Vater physisch rettet, nachdem er ihn moralisch gerettet hat. Edgar ist nun auf gleiche Höhe mit Cordelien getreten, zwei Edelsteine gleicher Reinheit, verschiedener Farbe leuchten aus dem Dunkel. Und nun, im siebenten Auftritt, wo der schlafende Lear in Tochterarmen erwacht, werden jene Worte der Liebe gehaucht zwischen dem erquickten Lebensmüden und der unendlichen Kindesliebe, ertönen jene Mollklänge, die den Schmerz schon in sanfte Tränen lösen. Im fünften Akte folgt nun allerdings auf alles schon Erduldete noch ein tragischer Untergang, aber jedes äußere Übel führt seinen inneren Trost mit sich, das Böse zerstört sich selbst, das Gute siegt im scheinbaren Erliegen als innere und öffentliche Macht. Die erste Szene kündigt durch die Rüstungen zur Schlacht die Nähe der Entscheidung an, aber wir erfahren auch, daß Albanien, ganz zum Guten gewendet, nur mitwirkt, weil es Frankreich ist, das Britannien mit Krieg überzogen hat, und wir ahnen in Edgars verschlossenem Briefe die Vorbereitung einer Tat rächender Gerechtigkeit gegen Edmund, der allerdings ein neues Verbrechen gegen Lear und Cordelia aus-

brütet. Der kurze zweite Auftritt zwischen Edgar und Gloster dient zunächst äußerlich dazu, daß wir das Ergebnis der Schlacht, die Niederlage der Franzosen erfahren sollen, zugleich aber erscheint Edgar noch einmal als der Sprecher heilsamer Lehre für Gloster, den wir nicht mehr sehen sollen. Der große dritte Auftritt zerfällt nun in folgende Gruppen: Lear und Cordelia, ins Gefängnis geführt, süße Worte der Liebe im Unglück wechselnd, ein tief wehmütig schönes Bild; sodann Edmunds Zweikampf mit Edgar, sein Erliegen, damit verwoben Regans Tod durch Gift ihrer Schwester und Gonerils Selbstmord; aber dem Untergang des Bösen folgt, zu spät bereut, die Vollstreckung eines tückischen Anschlags: Cordelia wird die Märtyrerin ihrer unendlichen Liebe, Lear lischt aus und von Gloster erfahren wir dasselbe; beiden Greisen ist der Tod Wohltat. Auf diese drei Sätze voll von furchtbaren, aber auch milden Klängen folgt der Schluß, der die Heilung der Leiden des Staats in sichere Aussicht stellt. Wir überlassen es den Musikkundigen, diesen organischen Strom durch alle seine Momente bestimmter mit dem Rhythmus eines großen Tonkunstwerks zu vergleichen, und bemerken nur noch, daß die Forderung des Paragraphen, wonach der Rhythmus, der durch das Ganze geht, auch in den Einzelteilen herrschen soll, nach diesem Beispiel keiner weitern Erläuterung bedarf. Geistreiche Gedanken über den Rhythmus in der Komposition gibt Lotze: Über Bedingungen der Kunstschönheit.

2) Durch diese rhythmische Bewegung des Kunstwerks zieht sich ein Zahlengesetz, das natürlich nur da bestimmter erkennbar wird, wo sich jenes zu einem reich gegliederten Ganzen entwickelt. Es erscheint im Großen als ein Fortschritt von 1 zu 2, von 2 zu 3, von 3 zu 5. Thiersch (a. a. O. § 31) hat das Verdienst, dasselbe angedeutet in der unorganischen Natur, bestimmt ausgedrückt in der organischen und geistigen und so in der Kunst zur Klarheit entwickelt aufgewiesen zu haben. Auf umgekehrtem Wege können wir von den höchsten Kunstformen ausgehen und an das Wort des Aristoteles (Poetik § 18, 1) anknüpfen, daß die Tragödie in die zwei Teile: Schürzung und Lösung des Knotens zerfalle. Nachher (23, 1) verlangt er vom Epos wie von der Tragödie, daß es eine vollendete Handlung darstellen müsse, welche Anfang, Mitte und Ende habe, damit sie wie Ein ganzes lebendiges Wesen das ihr eigentümliche

Vergnügen bewirke. Unter der Mitte, welche hier zwischen die in der ersten Stelle unterschiedenen zwei Teile tritt, kann nichts anderes verstanden sein als der Gipfel der Schürzung auf dem Punkte, wo der Umschwung eintritt, dem nun die Vorbereitung vorangeht und die Lösung nachfolgt. Allein diese Mitte ist so reich, daß sie sich in mehrere Momente zerlegen muß: der Anfang ist die gegebene Situation mit dem Keime der Kollision, nun müssen sich diese Keime entfalten, verwickeln, der Kampf muß ausbrechen, seine Höhe erreichen und dann erst erfolgt der Umschwung. Dies ist die ansteigende Linie, von welcher der Paragraph spricht. Steigt diese Linie rascher an, so kann es dagegen durch die Idee des Kunstwerks gefordert sein, daß die absteigende Linie, welche von der Katastrophe zum Schlusse führen muß, langsamer sinke, der Zuschauer bei der Lösung mehr verweile. In der Tragödie begründet diese an- und absteigende Linie zwischen Anfang und Mitte und Mitte und Ende sehr naturgemäß mit jenen drei Hauptmomenten fünf Akte, und die Katastrophe fällt entweder in den vierten oder fünften. Dies ist nun aber ein ganz natürliches organisches Zahlenverhältnis, das sich am menschlichen Organismus in den fünf Fingern und Zehen ausspricht, und so stellt dieser überhaupt und ähnlich der tierische Leib den Fortschritt von 2 zu 3 und zu 5 ganz einfach in seinen Grundverhältnissen dar, wie T h i e r s c h nachweist: die 2 in der symmetrischen Teilung in zwei gleiche Seiten, in dem Gegensatze von Leib und Haupt oder von Haupt mit Rumpf als dem Getragenen und den Füßen als Tragendem; die 3 in Haupt, Rumpf, Füßen, am Haupt für sich in Kinn mit Mund, Nase mit Backen, Augen mit Stirne, am Rumpf in Unterleib, Brust mit Schulter, Hals, in den drei Hebeln der Bewegungsorgane im Großen (Armen und Beinen) und wieder an der Hand in Knöchel, Handfläche, Fingern, am Fuße in Ferse, Fläche, Zehe, endlich in den drei Gelenken der Finger und Zehen, an denen dann die genannte 5 eintritt: diese Teilung der Bewegungsorgane entspricht dem dreifachen Zwecke des Bewegens, Biegens, Greifens (Festhaltens, Abschnellens). In jeder physischen Bewegung weist er drei Momente nach; im Organismus der Pflanze findet er die 2 in Wurzel mit Stamm und Krone, die 3, wenn Wurzel und Stamm unterschieden werden, und selbst im landschaftlichen Leben überhaupt unterscheidet er in Erde und Himmel die 2, in Fläche, Berg und Himmel die 3 usw.; die-

selben Momente sucht er im geistigen Prozesse nachzuweisen, worauf wir nicht weiter eingehen, da wir die tiefere und bestimmtere Entwicklung derselben durch die neuere Philosophie hier überhaupt als bekannt voraussetzen. Wir sind von der höchsten Kunstform ausgegangen und haben uns von da zu Naturformen abgesehen von der Kunst gewendet. Diese Naturformen treten aber nicht nur als Stoff gewisser Künste auf und diese müssen den Takt ihrer Gliederung noch bestimmter ins Licht stellen, als er in der Natur hervortritt, sondern auch abgesehen von dieser Nachahmung (man denke z. B. im Landschaftsbild an Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, welche nur in der künstlerischen Auffassung sich so bestimmt voneinander abheben) und gerade in den Künsten, die nur in sehr entferntem Sinne nachahmende sind (Baukunst und Musik), wird sich ein Zwei-, Drei- und Fünfschlag unschwer aufweisen lassen: in der Baukunst als Tragendes, Getragenes, Abschluß (im Giebel usf.), im Musikwerk als Eingang, Entfaltung, Lösung usw.

§ 501

Endlich wird im bloß inneren Bilde die äußere Begrenzung des so von innen heraus geordneten Kunstwerks nicht scharf genug bestimmt sein. Das Gesetz der festen Begrenzung hindert nun zwar nicht, daß eine Andeutung der ins Unendliche auslaufenden Vielheit der Erscheinungen aus demselben Gebiete, aus welchem das Kunstwerk einen streng geschlossenen Ausschnitt gibt, an der Grenze hinschwebe; aber durch diesen Fernblick wird die Bedeutung des Ganzen als eines Mikrokosmus, der den unendlichen Fluß der Dinge durchschneidend ein Einzelnes als reine Erscheinung des Allgemeinen hinstellt, nicht aufgehoben.

Der Inhalt dieses Gesetzes ist nicht zu verwechseln mit dem, was in § 495 aufgestellt ist. Dort war die Rede von der innern Begrenzung und Genüge des Kunstwerks, von der Idee, wie sie sowohl ein Zuwenig als ein Zuviel der Einzelbilder im innern Entwurfe zu tilgen gebietet; jetzt nehmen wir an, daß alles Wesentliche geordnet und erfüllt sei, ein Zug zu wenig oder zu viel in der Darstellung der

Grundidee geht uns hier nicht mehr an, und das Kapitelchen, das Lessing zum Schlusse von Werthers Leiden sich noch ausbat, war, wenn es der Dichter wirklich schuldig geblieben, ein Verstoß gegen jenes höhere, nicht gegen das jetzt vorliegende Gesetz. Die Sache ist diese: das Kunstwerk deutet (freilich nicht in jeder Kunstform so sichtbar wie in der Malerei, Musik, Poesie) an, daß es aus der unendlichen Vielheit der Dinge ein Einzelnes, einen Moment gefesselt hat. Dieser Ausschnitt gilt jetzt für das Ganze; strenggenommen erkennt das Kunstwerk nicht an, daß in diesem Gebiete es außer dem dargestellten Individuum noch andere gibt, denn sein Individuum ist oder seine Individuen sind absolut, sind Repräsentanten. Dennoch kann und will es nicht verbergen, daß sein Individuum auf eine unbestimmte Menge von Individuen derselben Art hinausweist. Im Reineke Voß gibt es eigentlich nur Einen Löwen, Hasen, Fuchs usw. mit ihrer respektiven engeren Familie; dennoch treten auch die Vetter und Basen auf und es stört die Illusion nicht, daß neben dem Einen Exemplar sich auch die Menge zeigt, die es repräsentiert. So ist im Landschaftsgemälde durch verschwindende Fernen, Berge, Ebenen, Baummassen angedeutet, daß der Rahmen nicht wirklich die unendliche Welt einschließt, in der Musik ist jeder Ton Glied einer unendlichen Kette, die über das vorliegende Kunstwerk hinausliegt, und das Finale scheint oft zu zweifeln, wo in der angeschlagenen Tonfolge es haltmachen wolle, im Drama sind am Ende des Gewebes die Fäden sichtbar, die auf den in der Wirklichkeit fortlaufenden Fluß der Geschichte hinausweisen; die bekannte Frage über die Unbestimmtheit des Abschlusses im Epos wollen wir hier nicht beiziehen, weil sie in der Tat zu speziell ist. Dieser an den Grenzen des Gewebes sichtbare Zettel ist die an sich unschädliche Reminiszenz an die Wirklichkeit als einen unendlichen Fluß (§ 10 und 11). Unschädlich: denn daß in diesem endlosen Verlauf die Idee auseinandergezogen ist in jene Breite, wo das Schönste nicht wahrhaft schön, sondern mit dem störend Häßlichen vermischt, daß daher ein wirklich schöner Ausschnitt aus diesem äußerlich Unendlichen eine Täuschung ist, das vergißt der Zuschauer über der Macht der Behandlung, welche auch die äußersten, an der sinnlichen Grenze des Kunstwerks liegenden Teile zusammenfaßt in die Licht-, Farben-, Linien-, Ton-, Handlungs-Einheit des Ganzen. Ein gutes Porträt z. B. zeigt ein Individuum in seinem wahren Sein; doch fehlen die Einzelheiten

nicht, die uns gestehen, daß in der Wirklichkeit dieses Individuums ein solcher absoluter Moment, wo es ganz ist, was es ist, nicht gegeben ist, daß es hiezu jener Zusammenziehung (§ 53) bedurfte; zudem ist es ja unserem Bewußtsein ganz gegenwärtig, daß außer dem Bilde das wirkliche Individuum mitten in den unendlichen Abhängigkeiten der unerbittlichen Realität lebt oder lebte; allein der Genius seines Lebens, sein leuchtendes Urbild, vom Künstler geschaffen, steht zwischen uns und ihm und hält es gleichsam mit bergendem, rettendem Arm umfaßt, resorbiert gleichsam in jedem Momente das soeben auftauchende Bild seiner gemeinen Wirklichkeit. Daher tragen wir auch nach beendigter Anschauung des Kunstwerks seine erlösende Kraft hinein in das von ihm erfaßte Gebiet des Lebens, wenn wir, von jenem noch durchdrungen, es betreten: wir kennen seine Mängel, aber der verklärende geistige Schleier liegt noch frisch darüber. Im ersten Schritte zur Ausführung nun aber, in der Skizze, wird es sich finden, daß das innere Bild, obgleich einerseits noch zu dünn und idealistisch, andererseits an seinen Rändern hin zu viel Breite des Stoffes hat, um sie in die geistige Einheit so zu befassen, daß der Zuschauer hinlänglich abgehalten ist, an die breite und unreine Selbständigkeit des Lebens neben dem Kunstwerk sich mit einer der Täuschung schädlichen Bestimmtheit zu erinnern. An dieser Landschaft eine Spanne Wald Land, Wasser, in jenem Sittenbild oder geschichtlichen Bild ein paar Figuren oder eine angedeutete Masse Figuren, in diesem Musikwerk eine Tonreihe im Finale, in jenem Drama eine Szene muß weggeschnitten werden, denn der Künstler fühlt, daß dadurch eine Breite, eine Lagune entsteht, welche an die Stelle der idealen Perspektive eine schwunglose, matte setzt. Hätte z. B. Shakespeare am Schlusse des Lear nicht bloß angedeutet, daß die Übel des britischen Staats geheilt werden sollen, sondern noch eine oder ein paar Szenen eingeführt, worin Handlungen zu diesem Zweck dargestellt gewesen wären, so hätten wir uns zu bestimmt erinnert, daß dieser Staat ja in der Geschichte fortdauerte, daß auf diese Herstellung neue Störungen folgen mußten usf.: wir hätten uns dann in der Geschichte mit all ihren Fragen befunden statt in der Poesie. Der Rahmen ist nicht zufällig, die äußere Grenze ist die sichtbare Beruhigung des Ganzen, das sich von seinem Kern bis zu dieser und keiner andern Grenze erweitern mußte. Es ist klar, wie dieses Gesetz von dem Ausscheiden alles Stoff

artigen sich unterscheidet: wir nehmen hier an, daß die weiteren Stellen an der Grenze, welche sich als überflüssig erweisen, an sich ganz künstlerisch behandelt wären, daß sie aber trotz dieser Behandlung das Austönen des Ganzen über das Maß verlängern.

2.

Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältnis des Künstlers zum Zuschauer.

§ 502

Von den drei in § 492 zusammengestellten Anforderungen 1
an den Künstler kommt die erste, die Rücksicht auf den Zuschauer, vorzüglich bei der Konzeption und Komposition in Betracht.
Sittlich betrachtet soll dies Verhältnis die Reinheit bewahren, 2
daß die allgemeine Verpflichtung des Künstlers (§ 487) nie zur unfreien Abhängigkeit vom Publikum wird, sondern in der Wechselwirkung zwischen beiden die Kunst ihre Selbständigkeit als bildende und leitende Macht behauptet; es handelt sich aber allgemein von den Bedingungen, unter welchen sich die künstlerische Tätigkeit frei bewegen kann.

1) Es sind die Anforderungen des Zuschauers, des aufs Neue hervortretenden Naturschönen und des Materials, zwischen die wir in § 492 den Künstler hineingestellt haben. Diese drei Gläubiger begleiten ihn auf dem ganzen Wege vom Entwurfe zur Ausführung, also auch bei der organisierenden Tätigkeit, die wir soeben betrachtet haben. So kann, um die zweite Bedingung zu erwähnen, Vorrat oder Mangel an einer gewissen Gattung von Naturschönheit (z. B. Modellen) auf die ganze Konzeption und Komposition fördernd, hemmend, in ein anderes als das zuerst beabsichtigte Bett leitend einwirken, so kann die Art eines gegebenen Materials schon im Anfange des Entwurfs die Richtung bestimmen; klar aber ist, daß, unbeschadet des fortdauernd gleichzeitigen Einwirkens aller drei Bedingungen, doch die erste, die Stellung zum Publikum, gerade bei dem geistigsten Teile der Arbeit, dem ersten Wurf und der Komposition, ganz wesentlich bedingend im

fördernden oder hemmenden Sinne sich geltend macht, daß also hier der Ort ist, wo diese Seite dargestellt werden muß. Die zwei andern Anforderungen erledigen sich dagegen in besondern Abschnitten und begründen im Wege zur eigentlichen Ausführung bestimmte weitere Momente, wobei sich jedoch allerdings zeigen muß, daß sie auch auf die ersten, hier vorliegenden Schritte bestimmend einwirken. Auch dieses Gebiet ist im System der Ästhetik bis jetzt noch wenig beleuchtet; Hegel hat unter der Aufschrift: „die Äußerlichkeit des Ideals im Verhältnis zum Publikum" im 1. Teil seiner Ästhetik die Frage über die sog. historische Treue abgehandelt, die wir in § 400 erörtert haben. Andeutungen über das, wovon im gegenwärtigen Zusammenhang die Rede ist, über die Bestimmung der künstlerischen Tätigkeit durch einen äußern Willen usw. gibt Schleiermacher a. a. O. S. 264 ff.

2) Die zwei Standpunkte, die der Paragraph durch „sittlich betrachtet" und „es handelt sich aber allgemein" usw. unterscheidet, verhalten sich so, daß unter jenem eine Pflicht ausgesprochen wird, unter diesem aber das Ganze der Verhältnisse, in das die Kunst hineingesetzt ist und das auf einem Geschlinge von Bedingungen beruht, zu denen allerdings wesentlich auch der Zustand des sittlichen Lebens gehört und mit diesem alles Faktische, was gegenüber jener Pflicht von der Kunst, wie sie der Einzelne antrifft, getan oder unterlassen ist: also das Ganze des geschichtlichen Zustands, wie er dem Einzelnen die Erfüllung jener Pflicht, der Kunst ihre Freiheit zu bewahren, erleichtert oder erschwert. Wir geben jedoch weder unter jenem Standpunkt eine Künstlermoral, noch unter diesem eine Geschichte des Verhältnisses der Kunst zum Publikum. Die gründliche Erledigung jenes Standpunktes nämlich müßte Gegenstand einer besonderen ethischen Abhandlung sein, die freilich eine höchst bedeutende Aufgabe und wünschenswertes Werk wäre; die Ästhetik muß sich darauf beschränken, den leitenden Gedanken aufzustellen, und der Paragraph spricht ihn einfach dahin aus, daß die Schuld der besonderen Phantasie an die allgemeine nie zur Knechtschaft werden darf. Diese Schuld ist ja in Wahrheit eine Verpflichtung, der Masse zu geben, was sie nicht hat: die ideale Gestalt, nicht von ihr zu entlehnen, was sie hat, um es ihr mit einiger Ausschmückung zurückzugeben, sei nun Eitelkeit oder gemeine Habsucht das Motiv. Die Kunst als ideale Tätigkeit gehört wesentlich zu den großen geistigen Sphären, welche nach der einen Seite zwar der edelste Auszug aus dem Vor-

handenen, aber nach der andern Seite die großen Hebel sind, welche, indem sie den Kräften eines Volks und einer Zeit Ausdruck und Bewußtsein geben, wesentlich neue Bahnen eröffnen und die Menschheit mit gewaltiger Hand vorwärts führen. Besonders belehrend über diese doppelte Stellung der Kunst, das Publikum und seine Gunst zu bedürfen und doch über ihm stehen zu sollen, ist die Schauspielkunst und ihre Geschichte. — Die folgenden Paragraphen entwickeln hauptsächlich den zweiten, allgemeineren Standpunkt, in welchem jener ethische als eine einzelne Seite enthalten ist; sie geben eine kurze Übersicht der allgemeinen Zustände, betrachtet unter der Frage, welches die Stellung des Künstlers zu denen, für die er arbeitet, sein muß, wenn diese Arbeit frei sein soll. Die Betrachtung ist keine eigentlich geschichtliche, entnimmt aber die verschiedenen Wendungen, die jene Stellung nehmen kann, natürlich der geschichtlichen Erfahrung.

§ 503

In dem naturgemäßen Zustande, wo die Kunst eine nationale 1
(§ 423) und öffentliche ist, wird die Freiheit jener Tätigkeiten weder durch die Herrschaft der mythischen und sagenhaften Stoffe (§ 417), noch durch die verbreitete Auffassungsweise gehemmt; der Unterschied von Kennern und Nichtkennern besteht in ge- 2
wissem Sinn, aber er begründet keine Kluft und die gleichzeitige Rücksicht auf beide, sowie der natürliche Wettstreit mit den Kunstgenossen, fördert anregend und belebend den Künstler im inneren Bau seines Werks.

1) Im zweiten Teil § 423 wurde das Verhältnis der Kunst zum Publikum in seiner organischen Gesundheit einfach hingestellt, die Kunst als die Frucht der Gesamtkräfte eines Volks und Zeitalters, als die geistige Zusammenfassung des Lebens bezeichnet, die diesem sein eigenes, unendlich erhöhtes Bild zurückgibt. So soll es sein, so war es in guter Zeit; jetzt aber gehen wir von da aus, um nachher auch unlebendigere, verwickeltere Zustände ins Auge zu fassen. Diese gute Zeit war das Altertum und Mittelalter, die Zeit, wo die allgemeine Phantasie der besondern durch Aufbau jener zweiten Stoffwelt vor-

arbeitete, welche sich zwischen diese und die ursprüngliche Stoffwelt legte (vgl. §§ 416 ff.); das moderne Ideal, wo diese Zwischenwand wegfällt, ist noch im Werden begriffen, und mehr das Schwierige als der Vorteil dieses neuen Verhältnisses liegt bis jetzt zutage. Da entsteht nun im gegenwärtigen Zusammenhang die speziellere Frage, ob nicht jenes frühere naive Verhältnis näher betrachtet vielmehr eine Bindung sei, welche die freie Tätigkeit in Konzeption und Komposition hemme. Immer dieselben Götter, Heroen, Heroensagen, immer Maria, Christus, sein Leben und Tod, immer dieselben Heiligen: ist bei solchem durchgängigen Gegebensein des Stoffes noch freie Komposition möglich? So gewiß ist sie es, als die erste Erfindung, die Erzeugung des innern Ideals, wovon die Abteilung A, b im zweiten Abschnitte des zweiten Teils handelte, dabei völlig frei bleibt. Es hieß in § 418, die zweite Stoffwelt sei zugleich Vorschub, Zuwachs und Verlust, Hindernis. Das Letztere gilt aber mehr der Verengung des Horizonts, der quantitativen Verkürzung an Stoffen, die man erst fühlt, wenn die unendliche Welt ohne Mythus sich vor dem Auge aufschlägt, und auch dann führt der Verlust der alten Stoffwelt zuerst eine Erschütterung mit sich, die das Bewußtsein in ein irrendes Schwanken zwischen den unendlichen neuen Stoffen wirft, so daß es den Wald vor Bäumen nicht sieht (vgl. § 469), und wie die Erfindung, so scheint auch die Komposition gerade durch die neue Freiheit, die ohne Vermittler an den Rohstoff des Lebens gewiesen ist, zunächst mehr erschwert als erleichtert. In jenen Zeitaltern waren die Stoffe nicht nur gegeben, sondern auch bis auf einen gewissen Grad von der Volksphantasie ästhetisch zubereitet. Dieser halbreife Stoff hatte nun aber gerade noch die rechte Empfänglichkeit, um durch die besondere Phantasie unendliche neue Formen anzunehmen, und es war dadurch der Komposition statt eines Hemmschuhs der gewaltige Reiz des Wetteifers mit den Vielen gegeben, die denselben Stoff schon behandelt hatten. Der Reiz lag eben darin, daß der Genius den bereits so oft behandelten Stoff noch einmal zum bildsamen Rohstoff herabzusetzen sich erkühnte. Schillers Äußerungen über diesen Vorteil der alten Künstler, Goethes große Not mit den Stoffen und Zweifel, ob er den rechten ergriffen, sind bekannt. Ebensowenig hemmte den Künstler die verbreitete Auffassungsweise, die der Paragraph nur darum noch nicht mit dem eigentlichen Worte Stil benennt, weil dieser Begriff noch nicht erläutert ist.

Wir streifen hier diesen Gegenstand nur erst von der Seite der subjektiven Freiheit des Künstlers und können so viel allerdings vorläufig sagen: es ist schon aus der Geschichte der Phantasie oder des Ideals klar, daß die ästhetische Anschauung der Zeiten und Völker jedem Stoff einen ihrem Wesen entsprechenden Hauch, Wurf, Schnitt geben muß, den nun der einzelne Künstler als unbedingt gültig vorfindet. Stört ihn auch dies nicht im freien Komponieren? Bestimmte Grenzen sind hier allerdings zu ziehen. Einmal: solange diese herrschende Haltung das Belebte und Beseelte der Darstellung in architektonischer Weise fesselte, blieb freilich der Komposition wenig Spielraum, und auch als diese Starrheit der Anordnung sich lüftete, der Geist der Behandlung jedoch von einem nicht rein ästhetischen Gesetze beherrscht blieb, war die, obwohl schon freiere, Komposition immer noch in gewisse Grenzen der Unfreiheit gebannt, denn wie kann ich z. B. im Gemälde den Kontrast der Ruhe und Leidenschaft entfalten, wenn ein devoter Bann alle leidenschaftliche Bewegung von den Figuren ausschließt? Diese Hemmung des Künstlers ist jedoch keine von außen gegebene, er ist ein Kind derselben Zeit und Anschauung, er bindet sich ebensosehr selbst, als er gebunden wird. Da aber der Geist in ihm freier wirkt als in der Masse, so wird auch der Moment eintreten, wo er diese Schranken durchbricht, und nachdem sie durchbrochen sind, bleibt von jenem herrschenden Haltungsgesetze nur noch ein zarter Schleier, der unbeschadet der individuellen Freiheit in der Kunsttätigkeit sich über die Anschauung legt. So hat in Italien schon Duccio von Siena die architektonische Komposition durchbrochen, aber noch Raphael hat bei voller Höhe der freien Erfindung und Komposition den mystischen Hauch und einen gewissen Geist der Gebundenheit des Mittelalters erst in seinen späteren Werken zurückgelegt. Daß aber in den Zweigen der Kunst, welche an ein mathematisches Gesetz durch ihr Wesen gebunden sind, der Stil einer Zeit die freie Komposition nicht aufhebt, beweist die unendliche Fruchtbarkeit innerhalb derselben Grundformen in der gotischen Baukunst, besonders dem Ornament.

2) Kunstkenner gab es in Zeiten, da die Kunst ein organischer Zweig des öffentlichen Lebens war, im jetzigen Sinn eigentlich nicht. Die Kluft der Stände war nicht ausgebildet; es gab einen Unterschied der Bildung, einen Gegensatz von Wissenden und Nichtwissenden, aber verglichen mit der modernen Zeit waren sie alle miteinander naiv, er-

freuten sich an denselben Stoffen, an derselben Auffassung und es gab keine Kunstliteratur. Im Mittelalter wirft sich allerdings die Adelspoesie mit ihren romanischen Stoffen in Gegensatz gegen die Volksdichtung, gerade jene machte aber an die Komposition nicht zu viel, sondern zu wenig Anforderung; die Stoffe der bildenden Kunst waren für das ästhetische Bedürfnis aller Stände dieselben. Als Kunstkenner sind in solcher Zeit dem Künstler gegenüber nur teils die übrigen Künstler, teils die obwohl nicht wesentlich abweichend von der Volksbildung, doch feiner Gebildeten anzusehen; der Künstler wird ihre strengeren Forderungen im Auge haben, er wird sich, wie sie, auch in einzelnen Maximen Rechenschaft von den Kunstgesetzen geben, allein es gibt keine Kunstwissenschaft, keine literarische Kritik, der Künstler schwimmt mit jenen Einsichtigeren samt dem Volke in demselben Elemente allgemeiner Unbefangenheit, er will ihnen Freude machen und macht ihnen Freude; die relativ größere Bestimmtheit ihrer Forderungen kann ihn daher nur heben und fördern. Auf dieser allgemeinen Grundlage lebendiger Einheit der Kunst mit dem Volksgeiste war das in Griechenland von der Gymnastik aus durch alle Künste verbreitete Prinzip der Agonistik etwas ganz Anderes als die modernen Konkurse. Das Urteil über den Kunstwert der Wettstreiter war der Ausdruck des im Volke lebenden Kunstsinns, der Preis war Ehre und Ruhm des Siegers und seiner Vaterstadt, das Geschenk nur das Zeichen davon. In so naturvollen Verhältnissen ist der Ehrgeiz ein durchaus edler und großartiger Sporn der Kunst, der fruchtbare Reiz der allgemeinen Öffentlichkeit des Lebens für die künstlerische Phantasie; der Festjubel eines Volkes schwebt weckend und begeisternd bei der Erfindung und Entwerfung des Kunstwerks vor dem inneren Auge und feuert zur höchsten Entfaltung aller Kräfte an.

§ 504

Das einzelne Kunstwerk entsteht auch in diesem organischen Lebenszustande der Kunst seltener durch den unmittelbar zufälligen Anstoß des Naturschönen (§ 393) als durch Bestellung. Vorausgesetzt aber, daß der Künstler keine Bestellung annimmt, deren Gegenstand er nicht sofort zum inneren Motiv erheben kann, so ist dadurch die Zufälligkeit, wie ihrer das künstlerische

Schaffen bedarf, keineswegs aufgehoben, sondern nur auf eine andere Stelle gelegt und daher die Freiheit desselben keineswegs gehemmt. Jene Bestellungen gehen meist von Gemeinschaften aus und in ihnen sieht sich der Künstler einer von hemmender kritischer Einrede noch freie volkstümliche Öffentlichkeit gegenüber.

Schon zu § 393 (B. II S. 405 f.) ist auseinandergesetzt, wie die Bestellung keineswegs unserer Forderung eines zufälligen Anstoßes durch einen vorgefundenen naturschönen Stoff widerspricht. Nur in der Dichtkunst verhält sich dies anders, selbst die Musik läßt sich eher einen Stoff geben als sie; wir können aber die allgemeine Betrachtung durch Eingehen auf diese besondere Natur der geistigsten Kunst hier nicht unterbrechen. Es darf nun hier vor allem nicht vergessen werden, daß der Künstler nicht von der Luft lebt; er ist abhängig und diese Abhängigkeit, weil seine Tätigkeit nicht zu denen gehört, die, weil sie einem täglichen Bedürfnisse dienen, ihren immer gleichen Gang gesichert gehen, doppelt fühlbar und in dem bitteren Wort ars mendicat ausgesprochen. Das Gefühl der Abhängigkeit bei der Höhe des inneren Berufs der Kunst wird dem echten Künstler zum Stachel eines um so edleren, wiewohl von Reizbarkeit nicht freien Stolzes; dieser gebietet ihm, sich suchen zu lassen, aber keineswegs verbietet er ihm, sich Aufgaben geben zu lassen, sondern nur, solche Aufgaben anzunehmen, denen er nicht ansieht, daß das, zunächst durch einen fremden Willen gegebene, Motiv dem Genius zusagt und sich zu einem eigenen, inneren erheben läßt. Darüber gibt eine kurze Meditation dem Künster Licht, und fühlt er, daß der Stoff seine Phantasie als ein ihr entsprechender erfaßt, so ist es eben, als hätte er ihn selbst entdeckt; die Stelle der Entdeckung ist nur eine andere geworden, er findet ihn, statt direkt in der Welt des Naturschönen, durch Vermittlung der Besteller. Doch wenn man auf eine andere Seite sieht, nämlich auf die subjektive der Komposition, so scheint die Bestellung allerdings mehr Hemmendes zu enthalten, als die kurze Andeutung zu § 393 und die gegenwärtige Erwägung aussagt; sie gibt nämlich häufig nicht nur den Stoff, sondern auch einen allgemeinen Umriß der Komposition, und zwar noch näher beschränkt durch die Bedingungen des Gottesdienstes, des Lokals, der Wandfläche, Aufstellung u. dgl. Allein wie zu § 393 gesagt ist: ein Gegebenes umbilden be-

weist mehr Freiheit als objektlos machen, was man mag; so wird dem schöpferischen Geiste auch diese Fessel zu einer Quelle erhöhter Selbsttätigkeit werden. Gerade die gegebenen Bedingungen werden von ihm genötigt, sich in neue, fruchtbare Motive zu verwandeln, er kann ihnen gegenüber dies und jenes, was er bei völlig freier Regung gekonnt hätte, nicht, aber er kann Anderes, er erzeugt gerade in diesen Bedingungen das individuelle Kunstwerk. Welche fruchtbaren Motive haben Baukünstler aus Schwierigkeiten des Orts und Bodens, Maler aus bestimmten architektonischen Flächen gezogen! Auch das Material kommt teilweise vorläufig schon hier in Betracht, denn anderweitige Umstände können ein solches fordern, das der Kunstweise an sich weniger günstig ist, oder das gewünschte kann überhaupt nicht zur Hand sein: auch diesem Hindernis entlockt der echte Künstler Schönheitsquellen, er weiß z. B. Holz oder Backstein, wo ihm gewachsener Stein ursprünglich willkommener gewesen wäre, zu neuen, bedeutenden Motiven zu benützen. Eine neue Schwierigkeit scheint sich jedoch aufzudrängen, wenn man erwägt, daß bei der Bestellung das Gegebensein von außen nicht zu Ende ist, nachdem der Künstler den Auftrag samt seinen näheren Bedingungen angenommen hat. Nichts ist nämlich schamhafter, heimlicher und will unbelauschter sein als das Bewußtsein des Künstlers in den Momenten von der Konzeption bis zum Abschlusse der Komposition des Kunstwerks; gerade darin aber kann er sich gehemmt sehen durch den Willen der Besteller, deren Bewußtsein dem seinigen während dieses inneren Prozesses belauschend, kontrollierend, überwachend gleichsam über die Schulter ins Blatt sieht. Diese wirklich drückende Hemmung tritt jedoch in dem Zustande, von dem hier noch die Rede ist, am wenigsten ein. Der öffentliche und volkstümliche Charakter des Lebens äußert sich auch darin, daß die Bestellungen vom Staat, von einer Stadt, Korporation, einem Kloster usw. ausgehen; die Gemeinschaft aber ist ein Teil des Volks und in naiver Zeit so wenig kritisch als dieses; man bestellt und läßt dann den Künstler frei gebaren, man vertraut ihm, daß er es recht machen werde, man bestellt zunächst für sich, doch nicht um das Kunstwerk einzusperren, sondern um es in Tempel, Kirche, Halle, Rat- und Stadthaus usw. allem Volk beständig offenzuhalten, und dem Künstler von seiner Seite schwebt nur dies unbefangene Gesamtsubjekt vor, es sind aller Augen, die auf ihn warten, es ist

nicht die Lorgnette launischer Einzelner, die er zu berücksichtigen hat und welche die Freudigkeit seines geheimen Schaffens stört. Geht die Bestellung, einen Wettstreit eröffnend, an mehrere Künstler, so fällt ohnedies alles wirkliche oder vorgestellte Dareinreden weg, denn da ist vorausgesetzt, daß derselbe Gegenstand auf verschiedene Weise behandelt werden könne, und erst auf die Vergleichung der vollendeten Werke gründen die Besteller und Schiedsrichter ihr Urteil.

§ 505

Anders ist es, wenn der vom nationalen Boden entwurzelten Kunst die vollendete Trennung von Volk und höherer Gesellschaft gegenübersteht: jetzt wird der Künstler in der Darstellung von Stoffen, die dem Volksbewußtsein fremd sind, von dem gelehrteren Gesichtskreise und der Willkür Einzelner, in der Auffassungsweise von der Konvenienz und Üppigkeit, in der Komposition von der Einrede eitler Kennerschaft abhängig.

Dieser Paragraph faßt Zustände zusammen, die im Allgemeinen als Verfall zu bezeichnen sind. An der Grenze derselben liegen allerdings gewisse Übergänge, wo zunächst trotz der veränderten Stellung der Kunst die Stoffe noch dem Volke verständlich bleiben und demgemäß auch zwischen der Behandlung des Künstlers und dem Volksbewußtsein noch ein Band bleibt, das sich aber allmählich lockert. Als in Griechenland zur Zeit Alexanders des Großen die Kunst anfieng, dem Despotismus dienstbar zu werden, blieb sie doch verhältnismäßig noch öffentlich, dem Volke verständlich. Die Stoffe wurden zum größeren Teil noch dem geläufigen Kreise des Mythus und der Heroensage entnommen. Freilich riß nun auch die schmeichlerische Verherrlichung der Person der Fürsten ein, und sofern sich die Kunst zu diesem herrschenden Stoffe bestellungsweise hergab, war, sobald nicht wirkliche Größe dieser Person den Künstler so stellte, daß er in ihr selbst ein Allgemeines, eben das Volksbewußtsein, ausdrücken konnte (was bei Alexander dem Großen allerdings noch der Fall war), die Entweihung in das innerste Leben der Kunst hineingetragen. Auffassung und Komposition wurden zunächst insofern unfrei, als sie der beliebten Vergötterung fürstlicher Personen und der herrschenden Richtung auf

Glanz und Pracht dienen mußten. Doch verständlich blieb jene Übertragung immer noch und dieser Prunk verwöhnte zwar, entfremdete aber nicht. Kurz im Altertum war eine solche Zerreißung des Bandes zwischen der Kunst und dem allgemeinen Volksleben gar nicht möglich wie in der neueren Zeit, und den letzten Grund davon gibt § 342 mit den Worten: „die Sittigung hat keine völlig fremden Elemente zu überwinden“; auch die sinkende Kunst lehnt sich nicht an fremdartige, nur dem Gelehrten verständliche Stoffe. Weit eher könnte man in der römischen Kunst die Anfänge einer bis in den inneren Kreis der Volksvorstellungen hineinreichenden Entfremdung nachweisen, denn schwerlich waren im späteren Rom die Darstellungen aus fremden Religionen, der ägyptischen, persischen usw., dem Volke ebenso verständlich als den Bestellern. In der neuern Zeit ging vom sechzehnten Jahrhundert an die Kunstpflege von den Gemeinden, Korporationen und somit vom Volke mehr und mehr an Fürsten, Höfe, reichen Adel über. Dieser Dienst war jedoch für einen Leonardo da Vinci, M. Angelo, Raphael, einen Rubens nicht erniedrigend, wie ein ähnliches Verhältnis für spätere Künstler. Zwar bringt nun der entfremdende Keil der gelehrten Stoffe zwischen Volk und Kunst ein: neben den christlichen Mythus und Sagenkreis der antike mit der alten Geschichte; allein die Bekanntschaft mit diesen Stoffen ruhte bei dem Adel und den Fürsten doch nicht auf einer Bildung, welche dem Volke so fremd gegenübergestanden wäre wie später. Die ungemeine Freiheit, die man sich gegen die Gesetze objektiver Treue der Darstellung herausnahm, war ebensoviel Gewinn für das Band zwischen Kunst und Volk; der reiche, der fürstliche Besteller hatte sich so gut wie der Künstler und das Volk diese Stoffe in die Formen seiner Zeit übersetzt, und sie waren nur Gefäße, worin man einen geläufigen, menschlich vertrauten Inhalt, die Stimmung der Zeit, jenes Gefühl der Emanzipation goß, das diesen Jahrhunderten eigen war. Man denke nur an die Farnesina, an die venetianische Schule, man denke an das verständliche, vertraute Gewand, das in Shakespeares Hand die antiken Stoffe anlegen. Zudem waren die Bestellungen, obwohl mehr und mehr von Einzelnen ausgehend, doch für die Öffentlichkeit bestimmt; selbst der Palast war offen und leicht zugänglich; die Stanzen im Vatikan waren etwas ganz Anderes als das hermetisch verschlossene Haus des sammelnden Engländers. Erst im siebzehnten Jahrhundert beginnt Kabinetsmale-

rei, Kammermusik, Hoftheater. Hatte der Künstler den höheren Ständen gegenüber, als sie dem Volke in der Form ihres Bewußtseins noch näher standen, trotz dieser Wendung zu einer einzelnen Volksklasse hin noch ungleich freiere Bewegung in Erfindung und Anlegung seines Werks, so vollendete sich nun erst und dauerte tief in das achtzehnte Jahrhundert herein zugleich mit der Losreißung vom Volke seine Abhängigkeit von der höheren Gesellschaft. Nicht mehr das Bewußtsein, die Sitte und Stimmung eines Volksganzen wird in die fremdartigen gelehrten Stoffe, in die entstellte Antike gelegt, sondern nur der Geist und die Kulturformen des Hofs und Adels. Komposition, Stil, alle Formen werden konventionell über einen Leisten geschlagen und die Kunst wird so sehr von der Bestellung beherrscht, daß selbst die am unmittelbarsten subjektive Form der geistigsten Kunst, die lyrische Poesie, stückweise zu festen Preisen nach der Anzahl der Verse usw. bezahlt wird. Wir stehen hier an demselben Punkte, der in § 476 dargestellt ist, nur daß wir ihn jetzt von einer andern Seite, nämlich vom Standort der Frage nach der Freiheit der innersten geistigen Tätigkeit des Künstlers, auffassen und daß uns der dagewesene Zustand jetzt nicht als etwas Historisches beschäftigt, sondern als eine Form, die immer möglich und, nur nicht als herrschende, sondern an den Rand gedrückt, auch in guter Zeit wirklich ist. So kann das Konventionelle auch in besserer Zeit als ein Stützpunkt für Einführung idealerer Formen in Opposition gegen herrschenden Naturalismus aufgenommen werden, wie von Goethe auf dem Theater zu Weimar. Daher ist die höfisch geregelte Kunst nicht immer, begreiflicherweise aber häufig zugleich ein Dienst der Lüsternheit und pikanter Effekte; denn eine vom gesunden Volksboden losgerissene Gesellschaft wird mehr oder weniger die wahre Grazie immer mit jenem reflektierten Kitzel der zurückgetretenen Sinnlichkeit (§ 73) zu verwechseln geneigt sein.

§ 506

Im vollen Gegensatz gegen diese Bindung wirft sich die 1
Kunst, wenn sie von dem inneren Bilden des Ideals ohne Vermittlung einer den Zuschauer im Auge haltenden Besinnung zum Darstellen überspringt. Dies unmittelbare Schaffen aus der Begeisterung läßt jedoch nicht einmal jenen inneren Prozeß

(§ 393—399) zur Reife gelangen, und die scheinbar unbedingte
Freiheit schlägt in Mechanisierung und vollständige Abhängigkeit
von dem auf die plötzliche Geburt wartenden Zuschauer um, beson-
2 ders im eigentlichen Improvisieren. Auch wird eine solche Kunst
durch ihren Naturalismus dem ungeläuterten Volkssinne dienstbar.

1) Auch dieses Verhalten der Phantasie ist in § 478 als eine historische Form aufgeführt worden, steht aber hier als eine Erscheinung, wie sie im Kampf mit dem Zustande unfreier, heteronomischer Gesetzgebung der Kunst jederzeit hervortreten kann; daher werden hier zugleich andere Erscheinungen angeknüpft, die einer revolutionären Kunst nur in Einem Momente verwandt sind, aber gerade durch die Ähnlichkeit im Unterschied ein lehrreiches Licht anf das Zweifelhafte und Gefährliche jener Kunst werfen, die mit dem Losungswort Genie das Prinzip der unmittelbaren Eingebung, der Ursprünglichkeit, der Göttlichkeit des ersten Wurfes von dem ebenso wesentlichen Gesetze jener neuen tiefen Besinnung trennt, welche in dem Momente des Übergangs von der innern Dichtung zur äußern Darstellung eintreten soll. Diese Besinnung, dieses Stillestehen auf der Schwelle zwischen Phantasie und Kunst schließt nach dem Standpunkt unserer gegenwärtigen Erörterung wesentlich eine Rücksicht auf die wahren Anforderungen des Zuschauers in sich, die Kompositionsgesetze kommen zur Ausführung durch die Vergegenwärtigung einer objektiven Notwendigkeit, die ebensosehr ein subjektives Bedürfnis der Zuschauer ist. Die revolutionär geniale Kunst dagegen macht an den Zuschauer die Anforderung, daß er sich als hinreichend vertreten ansehe im hervorbringenden Genie selbst, wie es seinem innern Schaffen zusieht, als ob dieses nicht zu sehr Partei wäre, um für einen solchen Vertreter gelten zu können, und erlaubt nun dem Künstler, diesem so der Garantien beraubten Zuschauer sein Werk ohne Weiteres zu oktroyieren. Jenes Zusehen ist aber überdies, wo das Moment der Begeisterung einseitig gilt, schon im ersten Akte, dem erst innern Erzeugen des Ideals, ein unzureichendes: die Besonnenheit steht hier nicht mit der Begeisterung auf gleicher Höhe, wie § 397 verlangte; das Kind wird nicht nur nach der geistigen Geburt nicht an der mütterlichen Brust gehalten, bis es gehen lernt, um in die Welt zu treten, sondern es wird im Mutterschoße selbst nicht ausgetragen. Das wirkliche Genie,

ein Goethe, wird selbst diesen stürmischen Frühgeburten seinen Geist einhauchen, und ein Götz von Berlichingen verriet den Schöpfer einer neuen Kunst, obwohl er „ohne Plan und Entwurf, ohne weder rückwärts, noch rechts, noch links zu sehen“ gearbeitet war, aber das ganze Prinzip ist falsch; es hat seine einseitige Berechtigung im Kampfe mit der konventionellen Kunst; es stürzt die fremden, von außen aufgedrungenen Gesetze und kann die neue, freie Gesetzgebung noch nicht schaffen, es wirft einem Extrem ein Extrem entgegen, es steht, wie alle Revolution, in der dunkeln Mitte zwischen Zerstören und Schaffen. Shakespeare wurde zur Zeit der konventionellen Kunst für ein wildlaufendes Genie gehalten, weil sie ihre Afterweisheit bei ihm suchte und so seine wahre Weisheit und Besonnenheit nicht fand. Die Falschheit des Prinzips erweist sich aber wesentlich dadurch, daß es in sein Gegenteil umschlägt. Das Publikum nämlich ist vorauszusetzen als ein solches, das die revolutionäre Stimmung mit dem Dichter teilt; die Naturroheit wird Mode; der Dichter kennt diese Forderung seiner Zuhörer, liebäugelt mit ihr, das Unabsichtliche wird absichtlich, und unversehens ist der freie Göttersohn ebenso ein Knecht der Menge geworden wie der Sklave des Hof- und Adelsgeschmacks. Jetzt wird das Naturwilde selbst mechanisch, selbst nach der Schablone verfertigt, die Stillosigkeit wird zum Stile.

2) Improvisieren im eigentlichen Sinne heißt, in Gegenwart von Zuhörern über ein von ihnen gegebenes Thema ein Gedicht vortragen, das in einer möglichst kurzen Frist der Besinnung entworfen ist, im Vortrag aber erst ausgeführt wird. Diese Karikatur der blitzschnellen ersten Operation der Phantasie, wodurch das Schöne geschaffen wird, ist neuerdings mit Recht verschollen. Die geniale Schnelligkeit soll durch diesen Akt recht in ihrer Geburt dem Publikum vorgezeigt werden, verliert aber eben durch dies Vorzeigen, dies Belauschenlassen des schamhaft Verborgenen und Geheimen ihren Sinn oder wird vielmehr in ihrem Wesen aufgehoben. Denn durch die wirkliche Gegenwart der wartenden Zuhörer ist die Schnelligkeit statt einer Naturschnelligkeit eine pressierte Schnelligkeit, und diese bringt nichts zutage als handwerksmäßiges Zusammenleimen von Gemeinplätzen, fertigen und landläufigen Bildern, Reimen und dgl. Die italienischen Kunst-Improvisatoren sind bekanntlich aus den Volks-Improvisatoren hervorgegangen, welche uneigentlich so heißen, wenn sie fremde epische Ge-

dichte vortragen, dem eigentlichen Stegreifdichter aber näher stehen, wenn sie Novellen, Märchen aus freier Hand, doch nach einem gegebenen Stoffe und mit vorhergehender Überlegung des Plans vortragen, wie dies bekanntlich noch heutzutage in den Straßen der italienischen Städte geschieht. Diese sogenannten Improvisatoren weisen zurück auf die Rhapsoden Griechenlands, und diese führen in letzter Linie auf das ursprüngliche Entstehen des epischen Lieds und aller Poesie überhaupt, das nun allerdings als ein unter den Augen wartender Zuhörer werdendes vorzustellen ist. Allein da ist die Sage vorher von Mund zu Munde gegangen, ein Stück aus ihrem Kreise, den er freilich zugleich erweitert, ergreift der Volksſänger, die Anlage und Komposition ist ihm aber im wesentlichen durch die Sage selbst gegeben, nur die spezielle Ausführung improvisiert er, und auch diese nicht ohne eine vorhergegangene Meditation in stiller Einsamkeit und für Zuhörer, welche nicht die Absicht haben, die Schnelligkeit seines Hervorbringens zu kontrollieren, sondern mit ihm, dem Begeisterten, seine Begeisterung durch die ihrige verdoppelnd, sich der Herrlichkeit ihrer Heldenbilder freuen. Es gilt dies auch der technischen Form, die gleichzeitig mit dem Inhalt wuchs und wurde; wir müssen uns ein Versuchen derselben unter Begleitung des musikalischen Instruments vor der Ausführung in einem Zuhörerkreise vorstellen, und nachdem sie schon gefunden war, begegnen wir den bekannten stehenden Wendungen, Bildern, metrischen Sätzen, namentlich Versendungen, welche nun diesem naiven Improvisator freilich ein Aushilfebedürfnis waren wie jenem Kunst-Improvisator; aber der ganze Prozeß ist himmelweit von dem des letzteren verschieden und gehört unter den Begriff der naiven Kunst, der seines Orts aufgeführt werden wird. Dem falschen Bilde der Ursprünglichkeit in der künstlichen Improvisation nähert sich nun aber die Dichtweise der revolutionären Genialität in dem Grade, in welchem sie sich von ihrem Prinzip zur Renommage der Plötzlichkeit im Produzieren verleiten läßt. Der Ort für dieses Glänzen ist eigentlich das gemischte Gebiet des Geselligen und Ästhetischen, wo der Wettstreit im Hinwerfen gereimter Bonmots und dgl. berechtigtermaßen vom Hebel der Bewunderung wartender Zuhörer beschleunigt wird; doch hat mancher, dessen Talent zu höherer Leistung berufen war, hier seine Kräfte vergeudet, z. B. Schubart, der gleichzeitig ein Gedicht machte, einen Brief diktierte und dgl. Kunststücke mehr. —

Es erhellt nun, daß diese ganze Form, selbst die freiere unter 1. dargestellte, nur der Poesie angehören kann; fordert aber selbst diese geistig rasche Kunst ein hinreichendes Meditieren in ungestörter Einsamkeit, so wird man im Gebiete der bildenden Künste um so weniger von einem eigentlichen Improvisieren reden können, weil hier der Weg vom innern Entwurfe zur Ausführung viel länger ist: der seltene Fall genialen Hinwerfens einer Skizze in einem Augenblick, wo der Künstler nicht einsam mit sich zu Rate gehen kann, sondern der Besteller oder sonst eine Umgebung dem raschen Entstehen zusieht, mag als analog jener Form der Unmittelbarkeit in der Poesie angeführt werden. Die Musik liegt ungleich näher und bietet verwandte Erscheinungen dar. Besonders belehrend ist aber das Schauspiel in seinen früheren Versuchen, sich als Stegreifspiel von der Dichtkunst loszumachen und ganz der Eingebung des Augenblicks zu folgen; hier sieht man insbesondere, in welche tiefe Abhängigkeit vom grob naturalistischen Volkssinn eine solche Kunstweise sinkt. Darüber vgl. Geschichte der deutschen Schauspielkunst von Ed. Devrient B. 1 und 2.

§ 507

Aus jener Unfreiheit und dieser unwahren Freiheit tritt die 1
Kunst heraus durch ihre Verbindung mit der wahren Bildung. Diese, zunächst in den höheren Kreisen durch Vermittlung der Wissenschaft erworben, drückt jedoch der von ihr freigelassenen und begünstigten Kunst vorerst einen esoterischen Charakter auf, so daß sie mitten im Elemente edler Humanität gelehrt und unvolkstümlich bleibt. Künstliche Verbindungen und Mittel zu 2
ihrer Pflege ersetzen mangelhaft die Pflege der lebendigen Korporation und bilden einen schwachen Faden des Übergangs zur wahren Öffentlichkeit; an die Stelle der beengenden Ansprüche 3
der Kunstliebhaberei und der aus ihr hervorgehenden Kennerschaft und Konvenienz tritt, unmittelbar befangend und störend, nur mittelbar läuternd die vielstimmige Kritik.

1) Geschichtlich kann man sich den hier dargestellten Zustand am besten durch Vergegenwärtiguug der Verhältnisse zwischen Kunst und

Publikum zur Zeit Goethes und Schillers klar machen, es handelt sich aber allgemeiner von einer Sachlage, wie sie überhaupt die moderne Zeit durch das Zurücktreten des Bildungsmonopols von den Fürsten und ihren Höfen und das Aufleben des dritten Stands mit der soliden geistigen Bildung seiner höheren Kreise hervorgerufen hat. Daß es in Weimar und anderswo Höfe waren, welche vorzüglich die Kunst pflegten, verändert nichts an der Sache, denn diese Höfe waren geistig gehoben durch Sammlung der edelsten, dem Bürgertum entsprossenen Kräfte. Diese Zeit setzte nun aber an die Stelle der alten Kluft zwischen Volk und Adel die neue zwischen Volk und gebildeten Ständen. Die Bildung ruhte wesentlich auf klassischen Studien, einem Apparate, der dem Volk im umfassenderen Sinn unzugänglich ist. Sie war menschlich rein und schön, aber esoterisch, und so auch die Kunst, die sie pflegte; der vollere Strom der wahren Öffentlichkeit, das vollere Säfteleben, das die Pflanze der Kunst aus dem Volksboden, dem breiten Rapport mit dem Volk im Sinne ungeschiedener Einheit seiner Stände zieht, konnte noch nicht eintreten. Die Stoffe waren meist gelehrt, der klassischen Welt entnommen, die Behandlung künstlerisch frei, ungehemmt von Konvenienz, aber mehr oder minder ebenfalls in der klassischen Anschauungs- und Gefühlsweise gehalten und daher, so viele Wirkungen aus diesen edeln Kreisen mittelbar in das Volk übergingen, diesem doch im Ganzen fremd und unverständlich. Man vergleiche nicht etwa bloß mit Goethe, sondern auch selbst mit dem populären Schiller einen Shakespeare, oder mit den damals herrschenden klassischen Stoffen in der, zwar eben neu erstehenden, Malerei die Fresken, die im Altertum, „da das Antike noch neu war", und im Mittelalter am Lichte des Tages glänzten und allen Ständen zugänglich und verständlich waren: so erkennt man, was wir meinen. Auch die romantische Schule hütete mit den gebildeten Ständen den Schatz einer gelehrten Kunst; im Stoffe griff sie wohl in das Mittelalter und das Volksleben, aber sie legte einen nur allzu subjektiven, bloß dem Geweihten verständlichen Inhalt und Geist hinein.

2) Aus dieser Kunstpflege des gebildeten Bürgertums sind die Kunstvereine, die Kunstausstellungen, die Preisverteilungen mit oder ohne Konkurrenz bei vorgeschriebenem Gegenstande, die Anlegung von Sammlungen moderner Kunstwerke, die Verlosungen hervorgegangen: künstliche Mittel, die sich zu der Lebensfülle, welche die

Kunst ungesucht aus dem flüssigen Rapport mit dem gesamten Volksleben zieht, so verhalten wie die einzelnen Parteien, Vereine, Versammlungen usw., die in einem gebundenen Staatsleben einem freieren vorarbeiten, zu diesem. Sie sind von großem Nutzen, aber sie haben alle etwas Absichtliches, Gemachtes; sie sind Notmittel in einer Zeit, wo die Quelle der Kunst nicht frei und voll von selber sprudelt; sie zeugen von gutem Willen, haben aber etwas Armes und Knappes; sie unterstützen, fördern, wecken den Künstler, binden ihn nicht in seinem freien Schaffen, aber begeistern auch nicht; sie sammeln und vereinigen, ohne ein immanentes geistiges Gesamtleben der Künstler unter sich und mit dem Publikum zu erzeugen. An diesen Erscheinungen beschäftigt uns hier die Seite, nach der sie den Zweck haben, Kunstsinn im Volke zu wecken, nur mittelbar, sofern dieser, wenn er wirklich geweckt ist, den schaffenden Künstlergeist naturgemäß hält, hebt und treibt. Da ist es denn klar, daß das Sammeln, Ausstellen, Verlosen von Kunstwerken, die nach Zweig, Stoff, Behandlung bunt gemischt sind, durch eine zu diesem Zweck besonders gebildete Gesellschaft neben heilsamer Anregung und rühmenswertem Verdienst doch auch der zerstreuten Naschhaftigkeit, Eitelkeit und wohlweisen Kenner- und Gönnermiene echt moderne Nahrung gibt. Auch die Sammlungen alter Kunstwerke, meist in der früher geschilderten Zeit durch Fürsten angelegt, die Galerien, sind hier zu erwähnen; ihr bildender Wert für Publikum und Künstler ist unberechenbar, aber an sich ist schon ihre Existenz ein Beweis, daß zur Zeit der Sammler die Kunst nicht wahrhaft lebte, denn wo sie lebt, werden solche Herbarien, worin Kunstwerke, von ihrem Ort, an den sie hingehören, hinweggerissen, in zerstreuender, betäubender, abspannender Menge und Mannigfaltigkeit vereinigt sind, überhaupt nicht angelegt. Nur wenige vermögen die sinnliche und geistige Abstraktion zu vollziehen, daß sie dem einzelnen Kunstwerk einen einzelnen Besuch und gesammelte Betrachtung widmen. Was aber keiner großen Stadt fehlen sollte, sind neben den Abgüssen der bedeutendsten Antiken, Modellen der bedeutendsten architektonischen Werke der Vergangenheit gute Kopien der großen, namentlich monumentalen Werke der Malerei, nicht bloß wegen ihres absoluten Werts für die Studien des Künstlers (die wir hier noch nicht ins Auge fassen), sondern für das Volk, damit es sehen, daher auch die moderne Kunst würdigen lerne und so ein empfänglicher und

fördernder Boden für die lebende Kunst werde. Was nun aber die unmittelbare Förderung der Kunst betrifft, welche von diesen Vereinen uud ebenso von offiziellen Körpern, Akademien, Theaterdirektionen ausgeht, so ist ohne Frage das bedeutendste ihrer Mittel die Konkurseröffnung mit bestimmterer oder unbestimmterer Aufgabe des Gegenstands. Zwar können im gegenwärtigen Zustande die Kunstwettstreite keineswegs das sein, was sie in einer Zeit der volkstümlich schwungvollen Kunstblüte waren (§ 503, 2); schon deswegen nicht, weil es hier mehr darauf ankommt, der Kunst Brot zu geben als ein Ehrengeschenk, an sich von unbedeutendem Wert, aber vergoldet vom Jubel des bewundernden Volks; doch fehlt auch die ehrende Anerkennung eines, obwohl verengten, Kreises verständiger Kunstfreunde nicht, im Wettstreit um diese Anerkennung liegt aber immer ein mächtiger, durchaus berechtigter Sporn des Ehrgeizes, und diese Bedeutung wäre zu erweitern durch Bestellung monumentaler, nicht dem Verkauf und der Verlosung, sondern der öffentlichen Aufstellung bestimmter Werke. Wie hier auch der Staat eintreten sollte, davon nachher; hier heben wir nur noch hervor, wie namentlich die Baukunst durch Eröffnung von Künstlerkonkurrenzen bei allen höheren Aufgaben der drückenden und abstumpfenden Abhängigkeit des Baubeamtentums und der schreibermäßigen Kontrolle und Beschnipflung der Komposition entrissen werden sollte. Vgl. zu diesen Bemerkungen: Handbuch der Gesch. der Malerei von Kugler II. 9, 2. (Ausg. 1837). Kunstbestrebungen der Gegenwart von A. Hallmann 1842. Schutzfragen für Kunst und Künstler in Deutschland usw. von Fr. Osten. 1848.

3) Unter Kritik ist natürlich nicht die Bildung einzelner Maximen und Fällung einzelner Urteile zu verstehen, wie solche aus einem verbreiteten lebendigen Gefühle des Richtigen notwendig jederzeit hervorgeht. In diesem Sinn hatte das blühendste Kunstleben die vollendetste Kunstkritik und diese war der Kunst nur förderlich. Der griechische Künstler hatte es mit einem Volke von Kunstrichtern zu tun und fühlte sich dadurch nur um so höher gehoben. Die Kritik im eigentlichen Sinne beginnt erst da, wo die einzelnen Maximen, Urteile sich zunächst zu Reflexionsganzen ansammeln, dann diese gesammelten Reihen unter leitende Gedanken zusammengefaßt und diese endlich unter dem Begriffe des Schönen selbst vereinigt werden. Die Kritik führt zur Wissenschaft des Schönen und wird, nachdem diese

besteht, zu einer Ausübung, Anwendung derselben, doch nicht in dem Sinne, daß der einzelne Kritiker von dieser höchsten Einheit notwendig ausgienge, sondern hier bewußt, dort unbewußt, hier unter Irrtum und Schiefheit versteckt, dort richtig angewandt zieht sich durch die breiten Massen der kritischen Tätigkeit die Einheit des Begriffs. Wir müssen nun an den Zustand der ausgebildeten Kritik den Künstler, dann das Publikum und endlich die Wechselwirkung zwischen beiden halten. Der Künstlernatur steht vor allem das philosophische Begreifen des Schönen prinzipiell entgegen; hierüber ist nach §§ 68, 69, 392, kein Beweis mehr zu führen. Es gibt für den Künstler weder einen Übergang vom reinen Begriffe des Schönen zu einer einzelnen künstlerischen Schöpfung, noch während einer solchen eine Förderung durch jenen; überdies hat er so wenig als das Organ auch die Zeit, sich mit der strengen Kunstphilosophie zu befassen. Allein gleichzeitig mit dem Anbau der letzeren ergeht sich sowohl die Literatur, als auch der sonstige allgemeine Verkehr in jener unendlich zersplitterten Masse einzelner Reflexionen, in welcher die Einheit des zusammenfassenden, ein gegebenes Kunstobjekt unter den Begriff seines Gebietes richtig subsumierenden Gedankens nur da und dort hervortritt, wie ein Zufälliges in dieser oder jener Persönlichkeit sich darstellt und auch von einer solchen nicht in jedem einzelnen Falle des Urteils angewandt wird: ein Durcheinander unzähliger Stimmen, welches auf den Künstler notwendig verwirrend wirkt. Aus diesem Gewirre trifft eine einzelne Reflexion der Kritik auf ein einzelnes seiner Werke oder einen einzelnen Teil desselben; sie ist vielleicht richtig, aber er nimmt sie nicht an, weil seine Totalanschauung nicht erfaßt, der spezielle Gebrauch seiner technischen Mittel nicht verstanden ist. Es ist überhaupt das Wesen der Reflexion schon an sich, das ihm nichts weniger widerstrebt als der höhere philosophische Begriff: die Art wie sich Sinnliches und verständig Allgemeines in ihren Kategorien mischen, ist für seinen Instinkt zu abstrakt, für seinen guten Willen, einmal von der Kritik zu lernen, zu unsinnlich und für die tiefere Einsicht, von der er nur wissenschaftlich nicht Rechnung ablegen kann, wieder zu sinnlich. Dies führt auf eine allgemeine, tiefe Schwierigkeit. Die wahre Kritik müßte auf der lebendigsten Anschauung, dem richtigsten Instinkte, der innigsten Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimnissen des künstlerischen Tuns beruhen. Wer sich so

legitimiert, von dem wird der Künstler auch Kritik annehmen, selbst ein Goethe, der die Kritik im Allgemeinen so wenig achtete; allein im Ganzen und Großen setzt die Kritik und die Kunstphilosophie zwar eine entwickelte Kunstwelt und ein unmittelbar lebendiges Verständnis derselben voraus, aber aufsteigend zum allgemeinen Abstrakten läßt sie diesen Boden hinter sich und die Zeit ihrer Blüte ist nicht zugleich die Zeit eines vollen, frischen Kunstsinns. So kann eine Kunstphilosophie in ihren allgemeinen Sätzen richtig und doch im Speziellen von dem lebendigen Sinne der Anschauung verlassen sein. Es ist dies allerdings ein Mangel der Wissenschaft selbst als solcher, aber er hebt sie darum nicht auf, er soll sie nur zu der Vollendung treiben, wo die tiefste Abstraktion zur innigsten Durchdringung mit der Natur zurückkehrt. Bei all diesem haben wir der schlechten Kritik, der verrenkten Wissenschaft noch nicht einmal gedacht, nicht all des Leeren, Windigen, Halbwahren und ganz Unwahren, was in einer Zeit der Vielschreiberei umherschwirrt. Kann nun ein solcher Zustand zunächst den Künstler nicht fördern, so hebt er auch das Publikum unmittelbar nicht zum echten Kunstverständnis. Diese Masse, die „vom Lesen der Journale kommt", die „an das Beste nicht gewöhnt ist, allein schrecklich viel gelesen hat", die urteilt, ehe sie genießt, ja, statt zu genießen, ist kein Boden für eine fröhliche Kunst; die Unterlage des wahren Urteils, die gesunde Sinnlichkeit, die Innigkeit, Frische und Schärfe der Anschauung ist zerfressen, und wie groß der Reichtum an richtigen Sätzen sein mag, welche die Kritik verbreitet, er vermag dieses Übel nicht gut zu machen. Ein solches, ein so reflektiertes Publikum vermehrt aber zugleich den Widerwillen des Künstlers gegen die Kritik. Durch diese Auffassung haben wir jedoch keineswegs die mittelbare Förderung der Kunst durch die Kritik geleugnet. Es verhält sich mit der Kritik wie mit der Presse im Allgemeinen: das Einzelne in ihrem vielstimmigen Durcheinander zersetzt und zersprengt das Ganze der Wahrheit, verwirrt, verblendet, aber durch die bewegte Masse dieses Einzelnen zieht doch, erzeugt aus der Wechselergänzung des Einseitigen, zutage gefördert durch Streit und Widerspruch, als Geist des Ganzen die Wahrheit. Die Summe der Reflexionen, die sich verdrängenden und ergänzenden Gedanken der philosophischen Ästhetik müssen endlich, nachdem sie die Geister durchwühlt haben, einen Niederschlag zurücklassen, in welchem das durcharbeitete Urteil

in die Unmittelbarkeit des richtigen Gefühls zurückkehrt. Wie überall die höchste Bildung zur Natur zurückgeht, so auch hier, und wenn dieser Prozeß, welchem freilich durchgreifende Veränderungen des ganzen Volks- und Staatslebens nachhelfen müssen, abgelaufen ist, wird dem Künstler ein durch die Reflexion hindurchgegangener Kunstsinn des Publikums gegenüberstehen, der, nachdem der Reflexionsinhalt zum wahren, lebendigen Eigentum geworden ist, wieder mit der Sicherheit des Instinkts urteilt. Bis dahin vergesse der Künstler nicht, daß er selbst in einer reflektierten Zeit sich dem Sauerteige der Reflexion nicht entziehen kann und daß er daher in gewissem Maße doch dieselbe Kur durchmachen muß wie das Publikum: den Teufel durch Beelzebub austreiben, die Reflexion durch Reflexion vernichten. Es wird dies bei wenigen so weit gehen können und dürfen wie bei Schiller, der seinem kritischen und philosophischen Bedürfnis eine besondere Frist entsprechender Studien gönnte, um von deren Höhe nur mit um so tiefer begründeter Überzeugung und verstärktem Naturdurst sich dem produktiven Kunstinstinkt in die Arme zu werfen; es ist überhaupt ein solcher Durchgang nicht der an sich richtige Weg und wir haben vorhin, als wir vom Künstler im Allgemeinen sprachen, ihm nicht verwehrt, alles Kritisieren und Philosophieren abzuweisen, aber der Künstler unserer Tage sieht sich vorübergehend einmal diesen besonderen Zeitbedingungen verschrieben. Die Rückkehr aus der Reflexion in den Natursinn, aus der Zerfahrenheit des Urteils in den unbefangenen und geschlossenen Genuß und die ihm entsprechende Naturfülle der Produktion setzt aber allerdings, wie schon angedeutet, voraus, daß jener Zirkel von außen durch geschichtliche Bedingungen durchbrochen werde, von denen jetzt die Rede sein muß.

§ 508

Die Gegenwart stellt eine Zwischenstufe dar, worin dem 1
Drang nach Öffentlichkeit und Volksmäßigkeit in Stoff, Behandlung und Aufstellung des Kunstwerks sich Wege öffnen, während gleichzeitig die esoterische, nur auf einen Teil des Volks wirkende, vereinzelte Kunst noch in großem Umfange fortbesteht.
Der Zufälligkeit jener höheren Anfänge und der Geteiltheit 2

dieses ganzen Zustands ist zunächst dadurch entgegenzuwirken, daß der Staat im Geist einer freien, zusammenfassenden Leitung die Kunstpflege in die Hand nimmt und so die Zukunft vorbereitet, wo in einem erneuten öffentlichen Leben der im Volk als der Einheit aller Stände erwachte Sinn sich in einer von den Körperschaften ausgehenden Hebung der Kunst ausspricht.

1) Es hat sich in unserer Zeit ein Drang geltend gemacht nach Stoffen aus der Geschichte und der lebendigen Gegenwart des eigenen Volkes und nach dem Verständlichen, allgemein Menschlichen im Leben anderer Völker, ein Drang nach einer die geistigen, sozialen, politischen Kämpfe des Lebens naturkräftig und gewaltig darstellenden Behandlung, ein Drang endlich zur monumentalen Aufstellung oder öffentlichen Aufführung des Kunstwerks vor aller Augen, so daß alles Volk sich erfreue. Ein Unterschied zwischen Kennern und Nichtkennern muß immer bleiben, aber man rede nicht von einer Blüte der Kunst, wo nicht der Inhalt so zugänglich und gewaltig, die Form so klar, einfach mächtig ist, daß auch der nicht gebildete Bürger, der Arbeiter, der Bauer, ja das Kind sie fühlt und genießt. Es ist außer Frage, daß Monarchen es sind, welche diese Aufgabe verstanden und diese neuen Wege geöffnet haben, namentlich Ludwig von Bayern (gleich zu Anfang schon durch den glücklichen Gedanken der Arkadengemälde in München und dann durch eine Reihe großer monumentaler Unternehmungen), Louis Philipp von Frankreich (Museum in Versailles). Sie haben richtig geahnt und von oben gefördert, wiewohl sie nicht gleichzeitig von unten die Kluft der Stände durch Institute für gründliche Volksbildung zu tilgen und so ihrer Schöpfung den organischen Boden zu bereiten gewußt haben. Monumente der Baukunst, plastische Denkmale großer Männer, Fresken in Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden sind an vielen Orten erstanden und haben der Kunst die Wege geöffnet, wo Gedanke und Komposition aus dem rechten Elemente, dem des öffentlichen, geschichtlichen Bewußtseins, schöpfen kann. Die fürstliche Pflege kam dabei allerdings dem gleichzeitigen Drange des Publikums und der Kunst entgegen. Die Musik erfrischte sich am Volksliede, die Poesie kehrte dahin zurück, wo Goethe mit seinem Götz begonnen hatte, freilich ohne viel vor-

wärts zu bringen (vgl. § 484); die Schauspielkunst suchte zu folgen. König Ludwig von Bayern hat vielleicht mehr für die Kunst getan als je ein Monarch, doch hat er ein schon begonnenes neues Leben vorgefunden, und so verhält es sich mit aller Pflege der Kunst durch Monarchen; sie erstarkt im Bürgertum und die monarchische Sonne gewinnt ihr nur die letzten, reichsten Blüten ab. In Florenz war gereift, was kunstliebende Päpste zum höchsten Glanze riefen, im griechischen Volke, was Perikles und später Alexander d. Gr., jener selbst ein republikanisches Haupt, zu den höchsten Leistungen steigerten. Shakespeare war ein Volkskind und arme bürgerliche Prinzipalschaften haben die deutsche Schauspielkunst zur Reife gebracht. Neben den Anfängen einer öffentlichen, monumentalen Kunst besteht in der Gegenwart die Kabinetskunst noch fort, und zwar in ungleich größerem Umfang natürlich, als jener nie ganz zum Verschwinden bestimmte Unterschied zwischen Kennern und Nichtkenner es an sich bedingt. Man bedenke nur z. B., wie lang es noch dauern muß, bis das Volk in ausgedehnteren Kreisen die Schönheit der Landschaft versteht, aber eine Behandlung wie die von Rottmann muß auch in diesem Gebiete gewaltig und im edelsten Sinne popularisierend wirken.

2) Dies Wurzelschlagen der Kunst im Volksboden setzt nun freilich, wenn es zum Ziele gedeihen soll, neue Zustände des ganzen Staats- und Gesellschaftslebens voraus, wie schon zu § 507, 3 (vgl. die Anm. zu § 484) angedeutet ist. Die Kluft der Stände kann nicht ohne die Hilfe großer politischer Reformen überwachsen, die zerfahrene Bildung nicht ohne neue vollere Strömung des Bluts im Körper der Nationen zurückkehren in Fülle und Freude des Gefühls. Bis dahin muß aber wenigstens das Mögliche geschehen; die höhere Pflege der Kunst muß der Zufälligkeit wahrer Kunstliebe in der wechselnden Person der Monarchen entnommen und zu einer Kultusangelegenheit (vgl. namtl. Osten a. a. O.) gemacht werden. Die Kultministerien, geführt von den Volksvertretungen, haben nicht nur die Erziehungsanstalten für die Kunst (von denen hier noch nicht die Rede ist) zu leiten, sondern namentlich die architektonischen Unternehmungen für die Zwecke des Staats zum Mittelpunkte der höheren Hebung der bildenden Künste zu machen, die Hoftheater in Nationaltheater umzuwandeln und von diesem Mittelpunkt aus insbesondere Musik und Poesie zu fördern, dem Gottesdienst einen höhern künst-

lerischen Ausdruck zu geben. Der Zustand, den wir als einen künftigen voraussetzen und hoffen, muß allerdings zugleich die immanente Religion erzeugen, welche ohne Mythus die großen geschichtlichen Stoffe der Menschheit, die ihr Kultus zum Gegenstand haben wird, dem Künstler als sichere Fundgrube monumentaler Schöpfungen anweist. Mit der Leitung der Kunst von oben muß aber eine Volkserziehung Hand in Hand gehen, wie sie im gegenwärtigen Dualismus von Kirche und Staat freilich überhaupt nicht möglich ist. Denken wir uns den Kunstsinn im Volke als einen durch diese verschiedenen Bestrebungen entwickelten, so muß, wie im Altertum und Mittelalter, die Gemeinde und Körperschaft es sein, die das Beste für die Kunst tut. Das Bewußtsein aber, ein lebendiges Glied des Volks und Staats zu sein, ist allein die wahre Lebensluft, worin die Gedanken des Künstlers in großen Entwürfen frei und lebendig sich entwickeln können.

§ 509

Nur in den § 505 und teilweise in den § 507 aufgeführten Zuständen wird die ästhetische Urteilsfähigkeit mit dem Geschmacke (vgl. § 79) verwechselt und der Künstler davon abhängig gemacht. Eine bleibende Anwendung dieses Begriffs auf dem ästhetischen Gebiete kann nur insofern berechtigt sein, als sie in positivem Sinne die äußersten Grenzen des Kunstwerks im Auge hat, an welchen dasselbe mit dem öffentlichen Urteil über anhängende Schönheit in Berührung kommt, in negativem Sinn alles, was den Forderungen des Schönen widerspricht, als überdies dem ausgebildeten Gefühle für das Angenehme und Schickliche widersprechend bezeichnet.

Es ist auf diesem Punkte der Begriff des Geschmacks noch einmal aufzunehmen; denn hier ist die Rede von dem geistigen Elemente, welches den Künstler und das Publikum gemeinsam trägt und aus welchem jener Förderung und Zucht, oder Hemmung und Verführung seiner inneren Tätigkeit entnimmt. Geschmack nun, sei es ein richtiger oder unrichtiger Begriff, bezeichnet jedenfalls ein solches gemeinsames Element, einen Reflex von gewissen Forderungen des Publikums im

Geist und Gefühle des Künstlers, näher eine Eigenschaft, vermöge deren er sich jenen Forderungen zugebildet hat, und zwar in der Weise der Ausführung des Kunstwerks, so jedoch, daß diese Weise der Ausführung ihren Grund im innersten Fühlen, geistigen Tasten hat. Zunächst nun erklärt es der Paragraph für eine Verirrung, wenn dieses gemeinsame Element als Geschmack aufgefaßt wird; denn Geschmack ist im § 79 als ein Sinn für die bloß anhängende Schönheit, die Mischung des Schönen mit dem Angenehmen und sittlich Schicklichen bestimmt worden. Einfach gilt nun dieses Urteil jedenfalls von dem in § 505 dargestellten Zustande. Da ist nämlich das ideal Schöne in seiner hohen Freiheit überhaupt dem Publikum unbekannt und fern, der Schönheitssinn daher auch nicht in ihm entwickelt, sondern ein konventionelles Gefühl hat sich ausgebildet, das eigentlich auf das Angenehme und Schickliche geht, und diesem soll die Kunst nicht etwa beiläufig, sondern im Mittelpunkte ihres Werkes und als oberstem Gesetze dienen. Das Wort Geschmack schon zeigt an: man legt das Werk der Kunst prüfend, dem Weinschmecker ähnlich, auf die Zunge und urteilt nun so nicht über seine Idealität, seine künstlerische Komposition, den reinen Schwung seiner Formen, sondern ob es jenen konventionellen Sinn mit feiner und süßer Oberfläche wohltuend reize oder mit grober und harter beleidigend abstoße; für diese feine Zunge zu arbeiten macht sich nun der Künstler zur Aufgabe, so daß er statt des Schönen das Delikate gibt. Mit der Befreiung der Kunst aus der aristokratischen Ausschließlichkeit und Konvenienz nahm diese Verwechslung nicht alsbald ein Ende, wie denn noch Kant trotz seiner scharfen Unterscheidung zwischen freier und anhängender Schönheit den Sinn für jene durchgängig als Geschmacksurteil auffaßt. Aber selbst, als eine reine Kunst und ihre Erkenntnis längst bestand, hielt man den Begriff noch fest und zwar jetzt *neben* dem Begriffe des Schönheitssinnes, so nämlich, daß man zwei Stufen unterschied, eine instinktive und eine gebildete, und die letztere nannte man Geschmack; so noch *Hegel* (Ästh. B. I. S. 45: Geschmack ist gebildeter Schönheitssinn). Nicht *diese* Festhaltung kann die richtige sein, denn Geschmack muß immer etwas Niedrigeres bezeichnen, als das Organ der Aufnahme des Schönen ist, und die Ausbildung macht daher den Schönheitssinn nicht zum Geschmack, sondern erst wahrhaft zum Schönheitssinn, aber es muß doch etwas in dem Begriffe liegen, was seine Bei-

behaltung selbst in dem rein ästhetischen Gebiete begründet. Dies findet denn der Paragraph darin, daß ebendasselbe, was seinem wahren Wesen nach dem Schönen angehört und nur von dem Sinne des Schönen, d. h. der Phantasie, aufgenommen sein will, in zweierlei Beziehungen mit einem gewissen Rechte auch unter den Standpunkt jener untergeordneten Auffassungsweise gezogen werden kann: einer positiven und einer negativen. Fassen wir zuerst jene, obwohl die negative weit die bedeutendere ist, ins Auge, so sind es offenbar nur die äußersten Spitzen des Kunstwerks, in welchen es sich mit dem Zuschauer nach der Seite des Geschmacks berührt. Es sind einzelne Ornamente in der Architektur, Faltenlegung der Gewänder und dgl. in der Plastik, in der Malerei Kostüm, Farbenverhältnisse auf einzelnen Punkten (denn die Farbenharmonie im Ganzen und Großen liegt hoch über diesem Gebiete), Zierate eines Musikstücks, einzelne Bilder, Vergleichungen, Wendungen in der Poesie. Nun müssen allerdings auch diese Ausläufer eines Kunstwerks vom innern Quellpunkte des Ganzen, also von dem Schöpfungsakte der Phantasie aus bestimmt sein, allein hier trifft die Kunst auf eine Region, wo das ästhetische Kriterium mit jenem eigentümlichen Prüfungsorgane sich mischt, das in der geselligen Welt in der Sphäre des Angenehmen und Schicklichen, wie sie sich mit dem Schönen sekundär verbindet, entwickelt und gebildet wird. Dies ist dann ein geschichtlich bestimmtes Element, man kann es sich am besten deutlich machen an dem Beispiele Shakespeares und seiner Zeit: er und sie hatten unendlich mehr als Geschmack, allein es war die Epoche der Schnörkel der Renaissance (zwar noch sehr verschieden vom Rokoko), wie in Baukunst und Geräten, so in der Dichtung; diese Schnörkel fehlen bei Shakespeare nicht, sie gefielen ihm und seiner Zeit: das war Geschmack, und zwar hier ein schlechter. Negativ aber dehnt wohl auch ein Solcher, der Geschmack und Phantasie keineswegs verwechselt, den Geschmacksbegriff ungleich weiter aus, so daß er selbst die der idealen Erfindung näher liegenden Gegenden eines Kunstwerks, sofern er sie als verfehlt bezeichnen will, unter ihn befaßt. Dies geschieht nun entweder nur in ganz ungenauer Bezeichnungsweise, oder es geschieht mit dem Vorbehalte, daß jene höheren Seiten allerdings eigentlich unendlich hoch über der bloßen Geschmacksfrage stehen, daß aber die Verletzungen der ästhetischen Gesetze nebenher auch Verletzungen des Geschmacks sind. Wenn man

nämlich fragt, was denn eigentlich geschmacklos und abgeschmackt sei, so weiß man nichts zu nennen, wofür nicht das ästhetische Urteil ein anderes Wort hätte: Verstöße gegen die Grundgesetze einer Kunst (z. B. einen schiefen Turm), grobe Kompositionsfehler (unmäßige Ausbildung und Hervorhebung untergeordneter Teile, unsinnige Motivierung und dgl.), verschrobene Formen, Fall aus dem höchsten Schwung in die Prosa, häßliche, falsche Grazie, Schwulst statt des Erhabenen, gesuchten Witz: alles dies nennen wir geschmackswidrig, während es doch weit mehr, nämlich ästhetisches Vergehen ist, aber wir nennen es so, weil es zum Unschönen auch noch unangenehm ist und Maßbegriffe verletzt, die sich in der Gesellschaft ausgebildet haben. Wir stellen uns, wenn wir ästhetische Fehler als Geschmacksfehler bezeichnen, vor, als führe sich das Kunstwerk als Mitglied in eine gute Gesellschaft von geläutertem und feinem Gefühle ein, und jene Fehler erscheinen uns nun so, wie wenn diese Person durch Unpassendes im Anzuge, durch barocke Reden und Gebärden jenes Gefühl verletzte. Es ist also jedenfalls eine Übertragung des Forums: der Künstler wird vor zwei Gerichtshöfen verurteilt; und dies mag hingehen, wenn man sich dieser Dopplung bewußt ist; wo man sie aber verwechselt und das Geschmacksforum für identisch mit dem Schönheitsforum hält, da handelt man ebenso wie einer, der die Plastik vom Standpunkte des Schneiders beurteilte, und ein Künstler, der sich diesem Forum als dem kompetenten und wahren stellt, hat auf das Schöne verzichtet und sich dem Schneider unterworfen, wo denn in dieser Rücksicht auf salonmäßige Taille alle Freiheit der innern Anschauung und Organisation eines Kunstwerks verschwindet.

β.

Der Rückblick auf das Naturschöne.

§ 510

Die Unreife (§ 492) des erst inneren Ideals erweist sich im Übergange zur Ausführung auf der anderen Seite als eine Verwischung der Bestimmtheit und Lebendigkeit, die der Gestalt des naturschönen Gegenstands, welcher die Phantasie zu einer Erfindung begeistert hat, eigen war. Die Schuld gegen das Natur-

schöne (§ 488) nimmt daher bestimmtere Form an: es ergibt sich, daß die erste Anschauung nicht genügt, daß der Künstler auf jenes mit neuer Intention zurückblicken muß, was eine Übung und Bildung des Anschauungsvermögens voraussetzt.

Alles Angeschaute, in den Geist gezogen und hier als inneres Bild schwebend, verliert an Bestimmtheit und Schärfe, es wird hingenommen in den bewegten Fluß der geistigen Allgemeinheit, worin die Deutlichkeit des Einzelnen, der Umriß erzittert und verschwimmt. Schon zu § 492 mußte die neue Aufgabe, welche hier ersteht, mit der Bemerkung eingeleitet werden, daß die Phantasie, obwohl sie mehr ist als die Einbildungskraft, doch mit dieser das Schwanken der Umrisse (vgl. § 388) teile. Sie gebietet allerdings der gaukelnden Unruhe der Einbildungskraft Stillstand und reduziert das Zerfließende und Verschwommene zur Bestimmtheit und klaren Begrenzung, allein ihr ebenfalls nur inneres Bild muß, obwohl den Träumen der Imagination gegenüber klar und scharf, gegenüber den nun aufgetretenen Forderungen der äußern Objektivität mit jenem allgemeinen Mangel noch behaftet sein. Auch dies bekommt der Künstler in der Ausführung der Skizze zu fühlen: hier gilt es bestimmte Zeichnung, bestimmte Farben, Töne, Bilder, und er muß sich sagen, daß diese vor seinem Innern so klar nicht stehen, als er in der Freude des innern Entwerfens, in der Stunde der Vision, da das Ideal wie ein glänzendes Traumbild vor ihm erschien, es glaubte. Die Unbestimmtheit wird sich ebenso über Bewegungen, Handlungen, Sitten, wie über feste sichtbare Formen erstrecken. Die Poesie führt zwar ihr Werk auch nur der innern Vorstellung vor, aber die relative Unbestimmtheit, welche darum das Sichtbare in ihrer Darstellung haben darf, unterliegt doch immer noch ganz andern und strengern Bedingungen als die Unbestimmtheit des innern Entwurfs vor der Ausführung, sei es in welcher Kunst es wolle; eben in der Poesie aber handelt es sich ja wesentlich auch von Handlungen, Charakteren, Sitten, und wie sich der Maler bei der Entwerfung der Skizze fragt: wie ist denn das Ding, wie sieht es denn aus? und wie dieser findet, daß er es zu wissen meinte und vielmehr nicht weiß, ebenso fragt sich der Dichter: was tut, wie gebärdet sich, wie spricht diese Gattung Menschen, dies Individuum in der und der Situation? und auch er muß sich oft genug sagen, daß er sich das

Ding erst noch einmal ansehen muß, ehe er auch nur die Skizze vollenden kann. Die erste Anschauung muß also wiederholt werden; ist der Anstoß zur Erfindung nicht von der eigentlichen Anschauung ausgegangen, sondern von einem durch Überlieferung vermittelten Bilde (§ 386), so wird der Künstler vielleicht überhaupt erst in diesem Momente suchen, das bloß durch Kunde innerlich Geschaute wirklich zu schauen, wie denn z. B. Schiller sich den Ton, Schnitt und Manier des österreichischen Militärs ansah, als er Wallensteins Lager schon konzipiert hatte. Doch kann auch in diesem Falle etwas dem Gelesenen, Gehörten, überhaupt nur Vorgestellten Ähnliches an dem äußern Auge mehrfach schon früher vorübergegangen sein, nur daß es nicht mit Aufmerksamkeit angeschaut worden ist. In allen Fällen muß aber jetzt die Anschauung des Gegenstands mit einer Intention vollzogen werden, wie solche der ersten Anschauung, obwohl diese an sich bereits etwas Anderes, nachdrücklicher Erfassendes ist als die gewöhnliche Wahrnehmung, nicht inwohnte: die Absicht der wirklichen Darstellung legt dieser erneuten Anschauung eine verdoppelte Anstrengung der Organe, Konzentrierung des Geistes und Kraft der Aneignung bei. Dies setzt nun freilich zugleich eine durch frühere Versuche, Schulbildung, wirkliche Kunstpraxis erlangte Übung der Anschauung voraus: eine Antizipation, die hier nicht zu vermeiden und auf welche schon zu § 388, 1 (Bd. II. S. 386) hingewiesen ist. Der Künstler sieht und beobachtet anders als der Laie; wer schon gezeichnet, gemalt, dichterisch geschildert hat, und zwar mit innerem Beruf, dessen Anschauen ist ein haarscharfes inneres Nachzeichnen, Nachbilden. Es wird aber diese wiederholte Anschauung auch bereits so vorgenommen werden, daß mit dem Anschauen auch die technische Nachbildung verbunden wird, so daß wir hier in noch bestimmterem Sinn einen Teil der Technik vorausnehmen müssen; diese Vorausnahme ist zu rechtfertigen, nachdem verschiedene Fälle und Formen unterschieden sein werden.

§ 511

Dieses Zurückblicken ist zunächst ein vom Künstler stetig ge- 1
übtes aufmerksames Umherschauen auf alle Lebenserscheinungen, 2
welche überhaupt in das Gebiet gehören, das seine individuelle
Phantasie umfaßt. Es ist aber auch ein ausdrückliches Be-

obachten einer einzelnen Erscheinung, welche einen Teil des Stoffes eines angelegten Kunstwerks bildet. Eine dritte Form ist die Beobachtung der menschlichen Gestalt infolge einer eigentlichen Bestellung: das Modell, und ihrer festgehaltenen Bewegung: der Akt, was sowohl zum Zwecke des Studiums überhaupt, als auch des Studiums für ein einzelnes Kunstwerk geschehen kann; ein Mittel, das, begleitet von den zwei ersten, mehr zufälligen Formen und getragen von der schöpferischen, organisierenden Idee ebenso ungefährlich als unentbehrlich und von dem mechanischen Sammeln des Eklektikers grundverschieden ist.

1) Der ganz eigene Fall, in welchem sich die Künste, die kein bestimmtes Vorbild in der Natur haben, Baukunst und Tonkunst, gegenüber der jetzt entstandenen Forderung befinden, kann hier nicht weiter erörtert, sondern nur soviel vorläufig angedeutet werden, daß ihnen das wiederholte Anschauen der eigenen Objektivierung des Entwurfs in der Skizze und teilweisen vorläufigen Ausführung derselben, das wiederholte Vertiefen in Bauzweck, Umgebung, Idee und Stimmung des Ganzen die aufmerksamere Anschauung eines naturschönen Objekts ersetzen muß. Aber auch dem allgemeinen, den bildenden Künstler, Dichter, Schauspieler ungesucht durch das Leben begleitenden scharfen und hellen Anschauen der Erscheinungswelt, dem „lustigen und freudigen Umherschauen" (Rumohr. Italienische Forschungen Bd. I. S. 77) muß in jenen Künsten ein inniges Blicken auf Formen, ein Horchen auf Naturstimmen und Herzensstimmungen entsprechen. Der Künstler überhaupt nun wandelt mit andern Augen durch die Welt als der Laie; er zeichnet sich nicht nur durch angeborene Frische und Allseitigkeit der Anschauungsgabe aus, sondern beobachtet auch mit bestimmtem Bewußtsein immer, er sieht nicht nur mehr, nicht nur deutlicher, sondern die Erscheinungen werden ihm auch schon im Beschauen zum reinen Scheine (§ 54), er ist im Mitspielen mehr Zuschauer als der gewöhnliche Mensch, der mehr nur Mitspieler ist, und Ariosto studierte an seinem Vater, während dieser ihn ausschalt, geduldig zuhörend einen polternden Alten. Der Künstler sammelt jederzeit, sein Geist ist ein lebendiges Skizzenbuch. Dem griechischen Künstler vertrat lange das Leben mitten in der Schönheit mit vollen und offenen

Augen, das Anschauen derselben in Gymnasien und Palästren, bei festlichen Reigen und Tänzen die ausdrücklicher veranstalteten Studien für das einzelne Werk (s. C. Fr. Hermann. Über die Studien der griech. Künstler), erst später, nach der Zeit des Phidias, tritt teilweise ein, was der Paragraph als dritte Form aufführt. Ein besonders reiches Bild des stets offenen, stets gesammelten Künstlerblicks, den wir fordern, bildet das allseitige, unermüdlich sammelnde Belauschen des Ausdrucks der menschlichen Erscheinung durch Leonardo da Vinci; um aber auch Dichter anzuführen: wie muß Homer, Shakespeare, Goethe die Augen immer offen gehabt haben! Hauptsächlich auch am Schauspieler ist es klar, wie der Künstler das innere Urbild der menschlichen Charaktererscheinung, das ihm seinen Künstlerberuf gibt, durch stetige allseitige Beobachtung ausfüllen und verschärfen muß.

2) Das vorhin geforderte stetige Umschauen ist, wie schon bemerkt, ein bewußteres, gewollteres gegenüber der natürlichen Frische der Anschauung, von der in § 385 und 392 die Rede war, es unterscheidet sich davon wesentlich als eine Tätigkeit, welcher die Erfahrung vorangegangen ist, daß das unmittelbare Anschauen (obwohl dies selbst schon ein energischerer Akt ist als das gewöhnliche Sehen) nicht genügt, sondern daß der Wille mit Bewußtsein hineingelegt werden muß. Dies ist eigentlich schon Beobachten, wir gebrauchen aber diesen Ausdruck erst von einem Akte, welchem gegenüber diese Tätigkeit selbst wieder als eine mehr zufällige, unabsichtliche erscheint, nämlich von der besonderen Vornahme eines einzelnen Gegenstandes zum Zwecke der intensiv verweilenden Anschauung für ein einzelnes Kunstwerk, das schon in der Komposition begriffen ist, wie dafür zum vorh. Paragraph ein Beispiel von Schiller bei der Ausführung von Wallensteins Lager gegeben ist. So wird z. B. auch der Landschaftmaler, wenn er das nach dem Vorbild einer wirklichen Landschaft erzeugte höhere Phantasiebild skizziert hat und auszuführen gedenkt, entdecken, wie viele Einzelformen ihm zu unbestimmt vorschweben: da muß er das Zimmer verlassen und sich Baum, Busch, Schlingpflanze, Erdformen, Licht, Luft, Wasser genauer ansehen; aber auch diese bestimmtere Form ist wieder zufällig zu nennen gegenüber einer noch bestimmteren, wo Erscheinungen des Naturschönen ihrem Ort entnommen und zum gründlichen Besehen in das Atelier des Künstlers verpflanzt werden. Hier

tritt jedoch der Gegensatz von zufällig und absichtlich noch einmal auf, nur daß er sich jetzt auf eine andere Seite der Sache bezieht, nämlich darauf, ob der Gegenstand der Beobachtung unterzogen wird, ohne darum zu wissen (weil er überhaupt dem Reiche des Bewußtlosen oder bloß tierisch Beseelten angehört) oder so, daß er davon weiß. Der erstere Fall bezieht sich auf künstliche Beleuchtungen des Ateliers, den Gebrauch von Gliederpuppen für Kostüm, Faltengebung und dgl., auf Geräte, Pflanzen, lebendige oder tote Tiere, die der Künstler vor sich nimmt, aufstellt, aufhängt. Diese Mittel wird niemand verwerfen, vorausgesetzt nur, daß der Künstler ihre Mangelhaftigkeit fühlt und durch sonstige freie Beobachtung des Lebens, durch helles inneres Schauen ergänzt; aber schwieriger wird die Sache im zweiten Fall. Mit jenem Wissen nämlich tritt etwas Neues und auf den ersten Blick sehr Bedenkliches in die Vorarbeiten des Künstlers ein. Zu § 379 (Bd. II. S. 361) ist gesagt: „so sehr ist das Nichtgewolltsein Wesen des Naturschönen, daß nichts widerlicher ist, als wenn in seiner Sphäre eine Absicht auf das Schöne als solches sichtbar ist." Schon dort ist aber dies auch auf die Nachahmung des Gegenstands durch die Kunst übergetragen und zum voraus gefordert worden, daß derselbe in ihrer Darstellung den Ausdruck der Unabsichtlichkeit haben müsse, weil sonst alle ästhetische Wirkung verloren gehe. Nun aber wird eine Person bestellt, um sich vor dem Künstler sehen zu lassen und auszuhalten, während er sie beobachtet und zugleich abbildet; diese Situation gibt ihrer ganzen Erscheinung den Ausdruck des Wissens um das Dargestelltwerden, und dieser Ausdruck ist zunächst ein Ausdruck des Gespanntseins, dann der Eitelkeit, endlich aber, da die Sache langweilig und anstrengend wird, der Ausdruck des Abgespanntseins, der Totheit. Wir führen zunächst das Porträtsitzen an, wiewohl es streng genommen nicht in diesen Zusammenhang gehört, denn da gilt es, eben diese Person abzubilden, zwar so, daß aus ihrer empirischen Erscheinung das Urbild ihres Wesens ausgeschieden wird, doch nicht, um eine Idealperson hinzustellen, die zugleich individuell und zugleich Repräsentant einer ganzen Sphäre sein soll, wie im freien Kunstwerk, sondern die Grundlage bleibt immer, daß dieser Einzelne als solcher kenntlich dargestellt werde; auch wird mit dem Sitzenden kein Akt vorgenommen, so daß er eine bestimmte Bewegung, einen besonders ausdrucksvollen Moment, Leidenschaft usw. nachzuahmen hätte, daher ist

weniger Anlaß zum Ausdruck der Eitelkeit, und doch sieht man so vielen Bildnissen zugleich mit der abgespannten Gespanntheit auch an, daß der Sitzende ein Gesicht gemacht hat. Man verlangt daher vom Porträtmaler, daß er seine Beobachtung während des Sitzens durch eine sonstige wiederholte Belauschung und durch die aus ihr entwickelte geniale Intuition des rein ausdrucksvollen Urbilds der Person ergänze. Wenden wir nun dies auf das Modell und den Akt an, wobei wir von Modellstudien zum Behufe der allgemeinen Übung, abgesehen von der Benützung des einzelnen Modells für ein besonderes Kunstwerk, abstrahieren, weil dies noch nicht in unsern Zusammenhang gehört. Zunächst sollte man meinen, das Modell gebe für den Zweck des Kunstwerks, das im Individuellen ja immer ein Allgemeines darstellt, zu sehr bloß individuelle (beschränkt porträtartige) Züge. Es gibt allerdings Kunstwerke, denen man in diesem Sinne das Modell ansieht; z. B. Riedels Medea, Judith, Sakuntala geben zu erkennen, daß hier ein sinnvoller höherer Genremaler, aber nicht Historienmaler ein weibliches Modell gefunden, das ihm passend schien, mit einem jener historischen Namen getauft und so dargestellt zu werden: ein interessanter Fall falscher Verknüpfung einer empirisch einzelnen Anschauung mit einem durch Erinnerung und Sage verallgemeinerten, idealisierten Bilde einer Einzelperson und nützlich zur näheren Bestimmung unseres Satzes, daß die Schöpfung des Ideals ausgehen müsse von der Findung eines naturschönen Gegenstandes (§ 393); denn wenn es sich von einem großen historischen Stoff aus der Vergangenheit handelt und Porträts von den darin auftretenden Personen nicht erhalten sind, so kann dieser Satz nur bedeuten, daß das Bild desselben in der Form der Überlieferung (§ 386) vor die Phantasie tretend sie begeistere, Erscheinungen aus der Gegenwart und wirklichen Anschauung können dabei nur nachträglich, sofern sie dem in der Phantasie frei aufgetauchten Bilde entsprechen, als nachhelfende Momente benützt werden, überhaupt aber geht es nicht wohl an, Charaktere aus der Vergangenheit oder alten Sage, von denen kein Bildnis fixiert ist, vereinzelt und ohne Handlung als Porträt darzustellen. Gewöhnlich jedoch zeigt ein unter Abhängigkeit vom Modell entstandenes Kunstwerk den entgegengesetzten Mangel: der Künstler sieht dem Modell nur allgemeine Formen ab und bringt ein abstraktes Bild ohne Individualität zustande, ja sogar das Nationale verwischt sich und die Aktzeichnungen

aller europäischen Akademien gleichen sich auffallend (vgl. Rumohr a. a. O. Th. I. S. 69). Dies hat seinen Grund in der Ertötung aller Zufälligkeit, also auch Individualität durch die Absichtlichkeit der Stellung des Modells und in dem das allgemeine Schema der Formen und Bewegungen aus dem Individuellen kalt heraussuchenden Auge des in solcher Weise abhängigen Künstlers. Der Ausdruck der Gespanntheit, Affektation und Abspannung kommt hinzu und gibt einem so entstandenen Bilde den Charakter der Gliederpuppe. Darum ist aber nicht alle Benützung des Modells verwerflich; es stände auch schlimm, wenn es so wäre, da nicht abzusehen ist, woher dann der Künstler, namentlich bei der Darstellung des Nackten der moderne, die Mittel nehmen sollte, sich das Unbestimmte der bloß innern Vorstellung zu ergänzen. Es muß etwas dem Ähnliches, was wir vom Porträtmaler gefordert haben, nur weiter und tiefer bei dem höheren Kunstwerke, mit dem Modell geschehen, und der Paragraph stellt dies fest, indem er die Bedingung setzt, daß die allgemeine und die ausdrücklich einzelne Beobachtung des Lebens in der Wärme seiner sich nicht belauscht wissenden Zufälligkeit und das lebendige Ideal im Geiste des Künstlers als tragende und organisierende Kraft das Modell frei verarbeiten müsse, so daß es, in den lebendigen Fluß der innern bildenden Tätigkeit gezogen, der darzustellenden Erscheinung seine Naturbestimmtheit und Lebenswärme abgibt, während das im störenden Sinn Zufällige seiner Individualität und ebenso der tote Schematismus seiner Gezwungenheit von jenem innern Bilde wie von einem Feuer verzehrt wird. Von diesem Standpunkt aus leuchtet nun die Notwendigkeit ein, daß der Künstler für Ein Werk mehrere Modelle benütze. Zunächst fordert dies die Unvollkommenheit jedes Naturschönen als eines Einzelnen; da nun aber die Ansammlung mehrerer unvollkommener Erscheinungen immer noch keine Vollkommenheit macht, sondern der Schein des Vollkommenen rein das Werk der Phantasie ist, so kann die Benützung mehrerer Modelle eben nur die Bedeutung haben, daß der Phantasie durch ein Vergleichen gegebener Naturerscheinungen der Stoff gegeben werde für die organische, freie Tat, und zwar jetzt, nachdem wir die Tat der Idealschöpfung an sich längst hinter uns haben, die Tat in dem Sinne einer zweiten, die erste, bloß innere, zum Ausdruck der vollen Lebenswärme und Naturbestimmtheit erhebenden Schöpfung. Daß dies lebendige freie Vergleichen und

Einschmelzen in die Einheit des innerlich schon vollendeten Bildes im Paragraph als grundverschieden von der mechanischen Arbeit des Eklektikers bezeichnet wird, der ohne jene innere Schöpfung ein totes Mosaik aus einer Vielheit empirischer Gestalten zusammenliest, bedarf keiner weitern Begründung. Zeuxis hat aus den Mädchen von Kroton, die ihm für seine Helena Modell standen, keine Allgemeinheit im Sinn der Schule der Caracci zusammengesetzt; daß die Griechen in der Zeit nach Phidias das Modell vielfach und namentlich in dieser Art der Benützung mehrerer Modelle gebrauchten, darüber vergleiche C. Fr. Hermann a. a. O. S. 29, 30, der auch Belege aus der gleichzeitigen Philosophie, daß sie dies Verfahren als ganz gerechtfertigt ansah, und die Bemerkung von Quatremère de Quincy (Essai sur l'imitation S. 246) zu Cicero Or. c. 3 (vgl. zu uns. § 398 Bd. II. S. 428) anführt: „Cicéron a specifié le genre d' imitation individuelle, au quel ne se bornait pas le travail de Phidias; je dis au quel ne se bornait pas, parceque prétendre, qu'on ne fait pas la copie ou le portrait d'un modèle seul, n'est pas prétendre, qu'on ne se sert d'aucun modèle." Übrigens hat das Modell seine Bedeutung nur für Form in der Ruhe, Farbe, für die Bewegung, sofern sie nicht zu stark ist, um sie willkürlich hervorbringen und einen Moment derselben festhalten zu können; für den Gesichtsausdruck der Leidenschaft ist es durchaus nicht zu gebrauchen und was von Peinigung der Modelle zu diesem Zweck erzählt wird (Seneka berichtet schon von dem athenischen Maler Parrhasius, er habe einen Kriegsgefangenen gekauft und gepeinigt, um nach ihm einen Prometheus darzustellen), gehört zu den Verzerrungen der Kunst. — Mit diesen Bemerkungen ist erledigt, was zu § 398, 2 als eine dort noch nicht zu erörternde Frage über nachträgliches Benützen eines einzelnen Naturschönen bei der Ausführung des innern Bildes angekündigt ist.

§ 512

Die erneuerte Anschauung und ausdrückliche Beobachtung setzt aber nicht nur eine allgemeine Übung des Anschauungsvermögens (§ 510), sondern auch eine Bildung desselben durch wirkliche Tätigkeit am Materiale (§ 491) voraus, ja sie läßt sich von der letzteren so wenig trennen, daß dieselbe wenigstens mit den aus-

drücklicheren Weisen des Anschauens (§ 511,2) entweder als vorläufige versuchsweise Ausführung einzelner Teile des Kunstwerks (Studien), oder als schon gültige teilweise Ausführung bereits Hand in Hand geht.

Wir werden zu einer neuen Erörterung, der über die Technik nämlich, noch stärker als bisher hingedrängt. Schon die früher vorausgesetzte allgemeine Übung des Blicks begreift auch die Übung durch Technik schon in sich: nur durch Darstellen lernt man sehen, nur das Auge erkennt Formen, zu dem eine Hand gehört, welche sie schon nachzubilden versucht hat. Nimmt aber nun der Künstler ein Naturschönes ausdrücklich vor sich, um das zu unbestimmte innere Bild desselben zu schärfen und zu beleben, so sieht er es natürlich nicht bloß an, sondern er bildet es sogleich nach. Auch diese wirkliche Ausführung muß, wiewohl es sich nicht mehr bloß von der Voraussetzung einer technischen Tätigkeit als einer vorhergegangenen handelt, sondern eine solche nun als gegenwärtige eintritt in unsern Zusammenhang, hier vorausgenommen werden, denn sie gehört zur Vorarbeit der Ausführung und der Akzent fällt nicht auf die Technik, sondern auf eine erneute Anforderung des Naturschönen an die Anschauung und Auffassung. Unzweifelhaft gilt es von der sogenannten „Studie“ (man gebraucht das Wort im Unterschied vom Studium als allgemeiner Bildung der künstlerischen Fähigkeiten weiblich), daß sie unter den Begriff der Vorarbeit fällt. Ein einzelner Baum, irgendein Landschaftsstück, Tier, eine menschliche Gestalt oder ein Kopf kann nun von einem Künstler mit voller Virtuosität ausgeführt werden, aber sofern die Ausführung nur den Zweck hatte, bestimmte Formen genau zu erfassen und in künstlerischer Nachahmung zu fesseln mit dem Vorbehalte, diese Nachahmung eines Stoffs, der nur einen Teil des Kunstwerks bilden soll, bei der Ausführung des Ganzen selbst wieder nachzuahmen, ist sie eben eine Studie. Von Studien nach Werken anderer Künstler reden wir hier nicht, denn sie haben nicht diese Bedeutung, sondern gehören zu den allgemeinen Ausbildungsmitteln des Künstlers. Übrigens macht nicht nur der Bildhauer und Maler, sondern auch der Dichter Studien, wenn er einzelne Teile eines Ganzen aus frischer Erinnerung einer aufmerksamen Anschauung vorläufig ausführt, wobei natürlich die zweite Nachahmung wegfällt, wofern man nicht die weitere Überar-

beitung des Konzepts und die letzte Schrift als solche ansehen will. Wenn nun aber ein Naturschönes als Teil eines Kunstwerks nicht bloß vorläufig nachgebildet wird, sondern während der Ausführung des Ganzen, die gelten und bleiben soll, die erneute Anschauung zu Hilfe gezogen und ihre Nachbildung unmittelbar in das Ganze eingetragen wird, so ist freilich die Technik schon in vollem Zuge, aber das daran, daß hier mitten in diesem Zuge ein naturschöner Gegenstand zu Hilfe genommen werden muß, gehört nicht in den Zusammenhang der Technik an sich, sondern ebenfalls in den vorliegenden, welcher die aufs Neue hervortretenden Ansprüche des Naturschönen darzustellen hat, die wir nun in einen bestimmten Begriff noch zusammenfassen müssen.

§ 513

Aus der Notwendigkeit dieser erneuten Anschauung erhellt 1
der bleibende selbständige Wert, den das Naturschöne trotz seiner Aufhebung in die Phantasie so lange behält, bis die Ausführung des Kunstwerks vollendet ist (vgl. § 232,2): es besteht neben der Phantasie ebensosehr als ihr Korrektiv, als sie sein Korrektiv ist.
Hiernach erst erledigt sich die Streitfrage über die Naturnach- 2
ahmung in der Kunst vollständig, und zwar dahin, daß diese eben die Erscheinung, welche die Natur geschaffen, aber im Gedränge des störenden Zufalls (§ 40) Trübungen jeder Art (§§ 379, 380) ausgesetzt hat, auf ihre Reinheit zurückführt und so gereinigt in einem idealen vom Geistesleben erfüllten Scheinbilde wiederholt, in der Ausführung des inneren Bildes aber das Vorbild mit der Bestimmtheit seiner Formen und der Wärme seiner Lebendigkeit nacheifernd fest im Auge behalten muß.

1) Solange die Phantasie ihr inneres Bild nicht völlig in die Objektivität übergetragen hat, behält das Naturschöne ihr gegenüber den Wert einer selbständigen Form des Daseins des Schönen; dies ist der tiefere Grund, warum auch eine schon als Teil der letzten Ausführung gültige technische Nachbildung eines Modells am Schlusse des vorh. Paragraphen noch aufzuführen war: erst wenn das Kunstwerk vollendet ist, verschwindet in ihm das Gebiet des Naturschönen, das in ihm dargestellt

ist, ist es ganz in ihm aufgehoben, so daß der echte Beschauer nicht mehr von ihm weiß, es in seinem reinen Abbilde ganz vergißt und auch der Künstler für diesmal damit abgeschlossen hat. Auf dem ganzen Wege vom innern Bilde zur Ausführung dagegen steht das naturschöne Objekt noch da neben dem Bilde im Geist des Subjekts, worin es eingegangen ist und in dem es verschwinden soll, es steht noch da als Richtmaß für die Wahrheit der Nachahmung, freilich nicht für die gemeine, empirisch richtige, wohl aber als Richtmaß für die wahre Nachbildung seiner ewigen Grundformen, wie sehr sie in ihm als Individuum getrübt sein mögen. Noch hier auf dem Punkte des Übergangs zur vollen Ausführung, ja gerade hier in voller Kraft macht sich daher der Satz § 232, 2 geltend, daß gegenüber der subjektiven Einseitigkeit der Phantasie die unmittelbar objektive Existenz des Schönen in der Natur das Recht ihrer einseitigen Existenz behaupte, und eben hieher gehört die Bemerkung zu § 391 (B. II. S. 397): „der wache Geist behält außer dem innern Bilde zugleich den Gegenstand, um jenes mit diesem zu vergleichen, und so ist freilich mit der vollen innern auch eine, das Bild an der Sache messende, äußere Objektivität vorhanden; wir haben die Natur im Rücken, dürfen sie aber nicht verlieren." Eine Art von Rache, die das Naturschöne an der siegreichen Phantasie noch nimmt, in die es einsinken mußte, um in ihr aufzuerstehen, einen nachgeholten Rechtsanspruch haben wir in § 488 schon die Notwendigkeit genannt, daß die Phantasie objektiv bilde wie die Natur; nur eine Fortsetzung davon ist es, daß die eigentliche Phantasie nun noch diese Prüfung aushalten muß, ob sie sich aus der Willkür und dem Taumel der bloßen Einbildungskraft wirklich erhoben habe zu ihrem idealbildenden Akte, wozu den Prüfungsstein der Gegenstand in seiner realen Strenge abgibt: er zügelt die Phantasie, sie verstößt sich an ihm den Kopf, solange sie noch ungezogen ist. Was diese Strenge heißen will, davon wissen die Künstler zu sagen; nicht eine Blättergruppe, nicht eine Faltenmasse ist aus der Erinnerung allein zu geben, der Gegenstand will in seiner strengen Bestimmtheit noch einmal angesehen und verglichen sein; vollends ein Ganzes, eine Handlung, menschliche Verhältnisse und Sitten: da wollen Studien jeder Art gemacht sein. Der Widerspruch, daß nunmehr die Phantasie an dem, was sie prinzipiell zu ihrem Objekt herabgesetzt hat, einen Widerhalt findet, der gegen sie drückt und ihr seine Strenge entgegenhält, daß sie über alles

Einzelne hinausgehen muß, um aus der Trübung die wahre Form zu entbinden, und daß sie diese doch nicht finden kann ohne die Gegenwart und scharfe Anschauung dieses Einzelnen: dieser Widerspruch des gegenseitigen Korrektivs ist ein vorhandener und getilgt wird er nur im fertigen Kunstwerk.

2) Daß die Streitfrage über Naturnachahmung im Prinzip gelöst sei durch die Lehre von der Phantasie § 379—399 (die Zusammenstellung des Wesentlichen s. §. 398 zu 2 S. 428 im II. B.), ist schon zu § 488 ausgesprochen, aber ebendaselbst bemerkt, daß zu ihrer völligen Abwicklung noch etwas fehle, und dies Fehlende ist jetzt völlig ergänzt. Sie weiter verfolgen hieße Veraltetes aufwärmen. Daß die Griechen, und namentlich Aristoteles, mit dem Ausdruck μίμησις einen ganz unbefangenen Sinn verbanden, ist eine längst bewiesene Sache. Besonders schlagend ist die Stelle in Aristoteles Poetik C. 25, wo er die Nachahmung geradezu im Sinne von objektiver Darstellung versteht, indem er aufstellt, der Dichter dürfe in seinem Namen am wenigsten sagen, denn nicht in diesem Sinne sei er Nachahmer; Homer sei es, der am besten wisse, was er zu tun habe, er mache es nicht wie die Andern, die immer ihre Dichterperson vordrängen, Weniges und selten aber nachahmen, sondern nach kurzem Anruf an die Muse führe er geradezu einen Mann oder eine Frau oder sonst etwas ein und nichts ohne, sondern mit Charakter. Wie es die Franzosen mit ihrem pseudoaristotelischen Prinzip der Naturnachahmung meinten, erfährt man am besten, wenn man Diderots Versuch über die Malerei mit Goethes Anmerkungen liest (Goethes Werke B. 36): Diderot hält das Prinzip viel strenger (vgl. das von uns zu § 52, 1 angeführte Beispiel vom Buckligen) ein als Batteux (Les beaux arts reduits à un même principe), der ohne Einsicht in den Widerspruch, der daraus entsteht, den Geschmack als wählendes Prinzip neben das der Naturnachahmung stellt. Das Gesetz der Naturnachahmung löst sich im Versuche, es streng festzuhalten, in sich selbst auf, denn eigentlich im engsten Sinne die Natur nachzuahmen, ist gar nicht möglich, da selbst dann, wenn der Künstler jedes Atom durch das Vergrößerungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erscheinung zur Wahrnehmung und Nachahmung gelangen könnte; läßt man aber auch nur durch die kleinste Bresche ein Wählen zu, so ist das Prinzip aufgegeben. Wäre übrigens eine absolute Kopie der Natur auch möglich, so ist nicht abzusehen, zu welchem Zweck man sich die

Mühe geben soll, zu machen, daß die Dinge doppelt da sind, eigentlich und im Nachdruck; es müßte denn nur die Genugtuung sein, die in dem Machen an sich, in der Überwindung der Schwierigkeiten liegt, welche nötig ist, um als geschickter Nachdrucker der Schöpfung diesen Schein einer Doublette hervorzubringen, und dieser Reiz der gemeinen Nachahmung ist allerdings sofort aufzunehmen, nur nicht als Seele der Kunst, sondern als einer der Ausgangspunkte der Technik. Das Prinzip der Naturnachahmung ist aber überhaupt historisch, nicht dogmatisch zu behandeln: es war der Ausdruck jener Opposition gegen die falsche Idealität, welche den volleren Schein der Natürlichkeit forderte und nun übersah, daß aus der Gerechtigkeit dieser Forderung nichts weniger folgt, als daß die Kunst eine Kopie der Natur sein soll. — Der Paragraph hebt als Ziel der Nacheiferung die Bestimmtheit der Formen und die Lebendigkeit der Natur hervor: nur der Schein dieser Lebendigkeit ist es natürlich, nach welchem die Kunst streben kann; die empirisch wirkliche Lebendigkeit des Naturschönen ist ja zugleich sein Mangel und Tod (vgl. namentlich zu § 379 B. II S. 359 bis 361). Das Streben nach immer vollerem Scheine der Lebendigkeit wird sich aber als das Treibende und Bestimmende in der Reihenfolge der Künste erweisen: ganz verschieden ist der Umfang des Scheins der Bewegtheit des Lebens in den einzelnen Künsten, ebenso in ihren Zweigen und ihrer Geschichte, wie sie durch die historischen Ideale bestimmt ist.

c.

Die Technik.

a.

Ihre Voraussetzungen.

§ 514

Soll nun auf diese Vorarbeit die wirkliche Ausführung folgen, so tritt die Aufgabe, das Material sinnlich zu bewältigen und zum Träger des Phantasiebildes umzugestalten (§§ 489—491), als eine so neue und schwere hervor, daß ihre Lösung eine auf anderem Gebiet erworbene Fertigkeit in Überwindung eines Teils

der Hindernisse voraussetzt. Dies Gebiet ist das der mechanischen Tätigkeit für äußere Zwecke oder das **Handwerk**: die elementare Voraussetzung der Kunst, der Boden, aus dem sie sich erhebt und den sie, wenn sie entwickelt ist, umgekehrt wieder zu sich heraufhebt und mit ihrem Geiste durchdringt.

Welche Kluft trotzdem, daß im innern Bilde auch die Ausführung mit angelegt ist, zwischen dieser und jenem besteht, ist in und zu § 491 dargestellt. Der Stoß der reinsten und zartesten Geisteskräfte auf das spröde Material wäre geradezu vernichtend für die Darstellungslust, wenn nicht etwas dazwischenträte, was, auf ganz anderem Gebiete ausgebildet, die Gewalt desselben vermittelnd schwächt, das Gebälke zur Brücke über die Kluft liefert. Eine Art von Fertigkeit muß der höheren, geistdurchdrungenen, welche die Kunst fordert, zu Hilfe kommen, die sich der Mensch früher erworben hat, weil sie sich leichter erwerben läßt. Dies ist die mechanische Fertigkeit des Handwerks. Sie ist nicht schlechthin leicht, sondern die Frucht eines an sich ebenfalls schweren Kampfs mit dem Materiale, man nennt sie daher, wenn man das Wort nicht im eingeschränkt ästhetischen Sinne gebraucht, ebenfalls eine Kunst, denn in dieser weitern Bedeutung bezeichnet das Wort jedes Überwindenkönnen von Schwierigkeiten sinnlicher Art. Das Sinnliche ist dabei wesentlich, denn, sagt **Kant** (Kr. d. ästh. Urtlskr. § 43) sehr richtig, „das, was man **kann**, sobald man nur **weiß**, was getan werden soll, wird nicht Kunst genannt, sondern nur das, was man, wenn man es auch auf das Vollständigste kennt, dennoch darum zu machen noch nicht sofort die Geschicklichkeit hat.“ Wenn man sagt: „das ist eine Kunst“, so hat man immer die Beherrschung eines widerstrebenden sinnlichen Objekts im Auge. Zunächst nun ist es das Bedürfnis, was den Menschen mit der raschen Hand der Notwendigkeit und des Erwerbtriebs zur mechanischen Fertigkeit führt, lang ehe er daran denkt, der schweren Masse die lebendigere geistige Form des Phantasiebilds überzuziehen. Alle Tätigkeiten aber, welche ein dem äußern Zwecke dienendes Objekt herstellen, sind, so schwer sie an sich sein mögen, doch darum unendlich leichter als die künstlerische Technik, weil in ihnen das herzustellende Objekt dem Zwecke gemäß, dem es als Mittel dienen soll, verständig gedacht wird und die Ausführung ein reines äußeres Nachbilden des Gedachten ist: da geht es

nach Schuh, Zoll, Zahl und die straffe Linie bezwingt das spröde Material. Zwar fordert man von dem Handwerker (und höhern Mechaniker, den wir trotz dem Stufenunterschiede, der ihn von diesem trennt, hier mit ihm zusammenfassen) auch Instinkt und innere Anschauung, und die Anfänge des Handwerks, da es noch keine Meßkunst usw. gab, mußten nicht bloß einem gezeichneten Plan und Riß mit dem deutlichen innern Bild zu Hilfe kommen, sondern ihn geradezu durch dieses ersetzen, allein auch dies Bild ist etwas wesentlich Anderes als das ästhetische Phantasiebild, in welchem die Norm mit der Zufälligkeit der Individualität (§ 31 ff.) sich zu einem inkommensurabeln Ganzen durchdringt. Es bedarf einer qualitativ andern Technik, um diese geistig unmeßbare Form in das rohe Material zu übertragen, einer solchen, welche bis in die Fingerspitzen durch das innerlich angeschaute Bild während der ganzen Arbeit bis zum letzten Meißelschlag und Pinselstrich von innen heraus flüssig bestimmt und durchdrungen ist. Einem so schweren Prozesse aber eben muß vorgearbeitet, der mechanische Teil der Tätigkeit muß auf einem andern Gebiete bis zur Fertigkeit vorgeschritten sein, so daß der Künstler den Handgriff als solchen traditionell erlernen kann. Diese Aussonderung eines traditionell mechanischen Teils der künstlerischen Technik darf nicht so mißverstanden werden, als ließen wir im Widerspruch mit unserem frühern Satze (§ 491) das innere Schaffen und die Technik wieder auseinanderfallen; denn es ist nur eine Unterscheidung von zwei Seiten innerhalb dieser Technik selbst: sie zerfällt als solche in einen mechanischen und einen nicht mechanischen Teil, und diese beiden verhalten sich so, daß jener erlernt sein muß, damit dieser sich in ihn ergießen könne, d. h. eine allgemeine Fertigkeit der Hand, Übung der Sinne muß erworben sein, damit die so gebildeten Organe in ununterbrochenem Flusse dem inneren Bilde, der Auffassung und Anschauung dienstbar werden und so die geistvolle konkrete Technik auf die erlernte mechanische, abstrakte impfen. Ich muß z. B. überhaupt fertig zeichnen und malen können, ehe ich in meine Zeichnung, mein Kolorit den besondern Charakter gießen kann, der meiner Anschauungsweise entspricht und, wenn sie eine geniale ist, einen neuen Stil begründet. Zunächst ist aber in unserem Zusammenhang nicht die Rede von dem mechanischen Teile der Technik innerhalb der Kunst (die nun dem Handwerke gegenüber die freie heißt), sondern von der Geschicklichkeit überhaupt, die

das Handwerk ausbildet, dem Ablauschen der Natur des Materials, dem Erfinden von Werkzeugen zu seiner Bewältigung, der Übung der Hand und des Nervs, wie solche mittelbar der Kunst, die wir vorerst als gar nicht vorhanden betrachten, zugute kommen soll. So verstanden kann unser Satz nicht besagen wollen, das dasselbe Individuum, das Künstler werden soll, durch das Handwerk hindurchgegangen sein müsse; wohl aber, wenn der Boden völlig geebnet ist für die Kunst, tritt in denjenigen Handwerken, denen ihrer Natur nach ein Übergang zur Kunst näher liegt als andern, diese Einheit in den Personen auf: der Baumeister wird Baukünstler, der Zimmermann, Schreiner, Küfer, Schäffler zieht nicht, um seinem Werke den künstlerischen Schmuck zu geben, den Schnitzer zu Hilfe, sondern er wird selbst Schnitzer und läßt etwa in weiterem Fortschritte das Handwerk ganz fallen, um rein künstlerische Schnitzwerke auszuführen, so daß von da an erst Handwerk und Kunst sich trennen; Peter Vischer war ein einfacher Rotgießermeister, der von der Meisterschaft des Handwerks durch die Ornamentik zur künstlerischen Komposition aufstieg, aber sein Modell selbst abgoß und anspruchslos bei seiner Zunft blieb. So machten die Künstler des Mittelalters überhaupt keinen Anspruch auf eine höhere Rangstufe als die des Handwerks, auf dessen Boden sie standen. Auch in Griechenland schied sich der Künstler dem Stande nach nicht vom Handwerker, er blieb *δημιουργός*, *χειρώναξ*, der Name *τέχνη* umfaßte Kunst und Handwerk, und z. B. die großen Meister des Erzgusses fingen so einfach an, wie P. Vischer (vergleiche Hermann, Über die Studien der griechischen Künstler S. 6). Dies ist der wahre und gesunde Ausgangspunkt der Kunst; wie sie technisch ihre Wurzeln im Handwerk hat, so moralisch im Marke des Volks, im Volksboden. Das Gesagte gilt nun zunächst nur von den bildenden Künsten; Musik und Dichtkunst, schon im Altertum gegenüber den durch Handarbeit tätigen Künsten durch den Namen artes liberales höher gestellt, scheinen in diesem Zusammenhang gar nicht aufgeführt werden zu können; doch haben auch sie, bei allem Unterschiede des Materials, ihre Technik, die in eine produktive und eine mechanische Seite zerfällt, und die letztere setzt eine Übung (des Ohrs, der Hand, der Sprachbehandlung) auf anderem, beziehungsweise ebenfalls untergeordnetem Gebiete, dem des Angenehmen und Notwendigen, auch hier voraus. — Der Schluß des Paragraphen bereitet die Wendung vor, wo sich das Verhältnis

zwischen Handwerk und Kunst umkehrt: nachdem diese sich aus jenem herausgearbeitet, neben und über ihm besteht, hat sie es wieder zu sich heraufzunehmen, das veredelte Handwerk wird ein Seitenzweig der Kunst und tritt so in einer Reihe anhängender Tätigkeiten im System der Künste wieder auf. Da hat sich denn aber das Notwendige und Nützliche, wie es vom Handwerke hergestellt wird, bereits mit einem Höheren verbunden, das auf einem Triebe ruht, der nun gesondert als weitere Voraussetzung der Kunst aufzuführen ist.

§ 515

1 Über das Gebiet der Notdurft, dem das Handwerk dient, erhebt sich der Mensch auf dem Wege zur Kunst durch einen Trieb, das Leben und seinen stoffartigen Ernst in einem bloßen Scheine darzustellen, der den Reiz des Ernstes, eben indem er ihn mit sich führt, wieder auflöst: den Spieltrieb. Derselbe
2 hängt sich teils an das Werk der äußern Zweckmäßigkeit und an die eigene persönliche Erscheinung, um verschönernd jenem den Schein der Freiheit zu geben, schmückend den Ausdruck des unendlichen Werts der Persönlichkeit in dieser zu erhöhen; teils, in selbständigerer Form als Nachahmungstrieb auftretend, stellt er entweder subjektiv durch die eigene Person des Spielenden, oder in objektiver Gestaltenbildung die Erscheinungen
3 des Lebens dar. Von dem Kunsttriebe unterscheidet er sich dadurch, daß der Schein, den er sucht, nicht der reine Schein (§ 54) ist.

1) „Auf dem Wege zur Kunst", denn daß von der Arbeit für die äußern Zwecke des Lebens unzählige andere Formen des theoretischen und praktischen Tuns aufwärts zur Bildung führen, versteht sich, ebensosehr aber, daß diese, ausgenommen die geistige Tätigkeit, die der folgende Paragraph aufführen wird, für uns, die wir die Linie, welche zur Kunst führt, fest einhalten, zur Seite liegen bleiben. — Den Begriff des Spiels müssen wir zuerst ganz einfach und anspruchslos, ohne Rücksicht auf die höhere Bedeutung, die ihm, von Kant angeregt,

Schiller beilegte, vor uns hinstellen. Fangen wir bei dem Tiere an: es ist das Hauptzeichen der höheren Stellung, welche die Säugetiere in der Tierwelt einnehmen, daß sie, wenigstens in der Jugend, spielen, doch schon bei dem Vogel läßt sich das Spiel wahrnehmen. Alles Tierspiel aber ist ein Aufführen von Scheinkämpfen (wozu auch scheinbare Jagd gehört), also ein Fingieren des Ernstes, um dessen Spannung und Erregung ohne seine Schmerzen zu genießen in einem frei erzeugten Scheine. Es ist dies ein Beweis, daß die Tiere nach der Seite der Intelligenz Einbildungskraft, nach der Seite des Willens Trieb der freien, zwecklosen Tätigkeit haben. So ist nun auch das menschliche Spiel, obzwar als ein vom Geiste durchdrungenes spezifisch höher, durchaus ein Darstellen des Lebens in einem freien Scheine, um den Reiz des Ernstes ohne den Druck des Ernstes, die Form ohne die pathologisch materielle Schwere der Sache zu genießen, sich in die Spannung hineinzutäuschen und die Täuschung, indem sie erzeugt wird, wieder aufzulösen. Aus der nachahmenden Form nehmen wir als Beleg hiefür die Scheinkämpfe herauf, welche die allgemeinste Art auch des menschlichen Spieles sind. Fast alle Spiele der Kinder und der jugendlichen Völker sind solche Scheinkämpfe, sei es mehr im eigentlichen Sinne, oder in dem des Wettkampfes. Die feineren geselligen Spiele der Erwachsenen und Gebildeten sind Wettstreite des Witzes und Scharfsinns, wobei, um das Bild des Lebens vollständig zu machen, dem Zufall ein Raum offen gelassen ist. Es darf aber nicht um fühlbaren Gewinn oder Verlust gehen, sonst ist das Spiel kein Spiel mehr, sondern artet in Häßlichkeit aus. Von diesem störenden Ernste des Spiels, der immer einen zerfressenen Zustand der Sitte anzeigt, sind jedoch die wirklichen Gefahren wohl zu unterscheiden, die mit den Kampfspielen der Volksfeste von jeher verbunden waren, denn hier liegt hinter dem Spiele ein tiefer nationaler Ernst, dem wohl bewußt ist, daß, wer im Spiele die Gefahr scheut, auch im Ernste nicht wagt; die blutigen Gladiatorenspiele der Römer aber zeigen einen starken, rohen Sinn an, dem das echte Spiel überhaupt fremd war. Es sind nun die Hauptformen des Spiels zu unterscheiden.

2) Der Spieltrieb in der Form des Verschönerungstriebs scheint unter die obige Begriffsbestimmung nicht befaßt werden zu können. Sieht man aber die zuerst aufgeführte Form, die Verschönerung eines Produkts des Handwerks durch den Überfluß der Zierat, näher an, so

leuchtet ein, daß durch diese Zutat das Werk, das der äußern Zweckmäßigkeit dient, ein Aussehen bekommen soll, als diene es nicht, sondern genieße ein eigenes, freies Dasein, wäre um seiner selbst willen da. Der Weg ist daher hier nur ein anderer, der Sinn aber derselbe wie in unserer allgemeinen Auffassung des Spiels: der stoffartige Ernst des Lebens wird nicht vornherein frei fingiert, sondern er ist (in einem seinen Zwecken dienenden Arbeitsprodukte) wirklich da, aber er wird wieder weggetäuscht. Weil das Merkmal der ursprünglich freien Fiktion fehlt, ist diese Form allerdings die untergeordnetste, an sich aber darf ihre hohe Bedeutung nicht verkannt werden: sie ist es, durch die das Handwerk, wie schon zum vorherigen Paragraph berührt ist, den Übergang zur Kunst macht, durch sie arbeiten sich die Völker aus der Barbarei heraus, sie begründet einen Teil der Sphären, welche als anhängende in das System der Künste einzureihen sind, durch sie schlingt sich die Kunst, den Druck der Erdenschwere lösend, mit dem Leben zusammen. Ihre hohe Bedeutung ist in anderem Zusammenhang schon § 23, 3 ausgesprochen. — Der Schmuck der eigenen persönlichen Erscheinung ist mit der Verschönerung eines toten Produkts der Zweckmäßigkeit, obwohl er zunächst auch an einem solchen, der Kleidung, angebracht wird, nicht zu verwechseln, denn nicht die Kleidung wird geschmückt, sondern durch sie der Leib als Erscheinung des Geistes; der Schmuck will aber sagen, daß diese Erscheinung ein Unendliches anzeigt, das in keinem seiner bestimmten Zwecke erschöpft ist, sondern frei schwebend eine Welt in sich trägt: indem sich der Mensch schmückt, erklärt er spielend die Not und den Drang des Lebens für Schein. Übertreibt er es freilich, so kehrt sich die Sache um und der Schmuck, statt die Unendlichkeit seines Herrn auszusprechen, macht ihn zu seinem Narren und Knecht. Wie früh übrigens diese Form auftritt, wie selbst der Wilde durch sie über die Arbeit für die Notdurft sich erhebt, zeigen die höchst feinen Schmuckerzeugnisse selbst der rohesten Völker. — Es tritt nun aber natürlich eine höhere und selbständigere Form des Spiels erst ein, wenn ein Ganzes, ein Stück aus dem Lebensbilde vornherein fingiert wird. Wir nennen diese höhere Form Nachahmungstrieb, ohne zu verkennen, daß es zwei Arten des Nachahmungstriebs gibt, einen stoffartigen, der im wirklichen Lebensernste unbewußt den Sitten und Gewohnheiten Anderer nachgeht, und einen freien, den eigentlich mimischen: nur der letztere gehört als eine Gattung des Spiel-

triebs der Ästhetik an. Mit der subjektiven Form desselben stehen wir an der Hülse, worin der Keim des Schauspiels liegt, denn die Lust, sich zu maskieren und andere Personen darzustellen, ist sein Ausgangspunkt. Es ist nicht der Keim selbst, dieser liegt vielmehr, wie für das Schauspiel (Drama und darstellende Kunst), in dem geistigen Schöpfungstriebe der Phantasie; aber in dieser Gattung trifft die Phantasie, wenn sie sich äußern soll, gewisse Fertigkeiten solcher Art schon ausgebildet an, wie sie der Spieltrieb entwickelt (Mummenschanz, religiöse, nachahmende Tänze, Chöre), und eben von solchen vorausgesetzten Übungen ist die Rede, sonst dürften wir nur einfach für alle Kunst die Spiele der Einbildungskraft, welche der Ausbildung der Phantasie vorausgehen, als Vorstufe anführen, was aber eben nicht hieher, sondern in die Lehre von der Phantasie gehört. Aber nicht nur das Drama, sondern was in allen Gattungen der Poesie objektive Darstellung heißt, zieht irgendwie aus dieser vorausgehenden Verlarvungslust (die ja auch in dem mehr epischen und lyrischen als dramatischen Goethe so stark war) Vorteil; der Tanz ferner ist ursprünglich mimische Darstellung nicht bloß von Empfindungen, sondern auch von Sitten und Handlungen, und auch die einfachsten Anfänge der Musik kann man als ein Spiel ansehen, das seine Lust daran hatte, Empfindungen mit Anklang von Naturlauten nachzuahmen. Auch auf das Tierische erstreckt sich diese Nachahmungslust: Kinder und Wilde (namentlich mit außerordentlicher Naturtreue die Indianer in ihren Tiertänzen) ahmen gern Tiere nach, dem sinnlichen Menschen ist dies natürlich; das Nächste, wozu er nachahmend aufsteigt, werden Kämpfe sinnlicher Stärke sein, wohin eben die oben angeführten Scheinkämpfe gehören. Das Höchste aber, was dieser spielende Nachahmungstrieb zu seinem Gegenstande macht, sind Charaktere und Sitten; daher liegen die Mummenschänze u. dgl. schon nahe an der eigentlichen Kunst. — Eine spezifisch andere Seite des nachahmenden Spieltriebs ist die im eigentlichen Sinn objektive, welche fremde Gestalten in einem Materiale nachahmt. Die ältesten plastischen Versuche der Völker (Zeichnung und Malerei ist viel jünger, ihre Anfänge sind aber auch noch bloßes Spiel) sind in ihrem Wesen dasselbe wie die Puppenspiele der Kinder. Auch hier jenes Motiv, das wir allem Spiel zugrunde liegend fanden: der Mensch bereitet sich die Lust, von ebendem, was ihn als wirklich Lebendiges stoffartig umgibt, einen Schein zu erzeugen,

eine zweite scheinbare Auflage; es ergötzt ihn, sich einzubilden, das Bild sei ernstlich die Sache selbst, wobei er sich doch bewußt ist, daß es bloßer Schein ist. Aber auch hier werden im bloßen Spiele Geschicklichkeiten erworben, die nachher der Kunst zugute kommen, und zwar nicht nur der bildenden, sondern aller objektiven Darstellungsfähigkeit. Die Genugtuung des Selbstgefühls, so geschickt zu sein, ist allerdings ein wesentliches, wiewohl nur sekundäres Motiv sowohl bei dieser als bei allen Formen des Spieltriebs. Wer die Kunst auf die Naturnachahmung stellt, erklärt sie für Spiel.

3) Der Begriff des Spiels ist allerdings schon so hoch gefaßt worden, daß dies kein Vorwurf wäre: das „freie Spiel der Einbildungskraft und des Verstands", worin Kant (Kritik der ästh. Urtlskr. § 9) das Wesen des ästhetischen Wohlgefallens sucht, scheint es gewesen zu sein, was Schiller (Über die ästh. Erziehung d. Menschen Br. 15, 26, 27) bestimmte, denselben so zu steigern, daß er identisch wurde mit dem der Hervorbringung und des Genusses der Schönheit. Er sieht den Gegensatz des Stoff- und Formtriebs, des Naturgesetzes und Sittengesetzes im Spiele ausgelöscht: indem die Idee zur Anschauung, die Anschauung zur Idee, die Pflicht zur Neigung und die Neigung zur Pflicht wird in dem freien Scheine des Spieles, kehrt der Mensch zur reinen Indifferenz seiner Unendlichkeit aus jenem Zwiespalte zurück. Es ist höchst interessant, wie Kant und er hier aus dem Dualismus der Reflexionsphilosophie herausstreben; was bei Kant die Einbildungskraft und der Zweckbegriff des Verstandes ist, das erweitert Schiller zu dem Gegensatze des Naturtriebs und der geistigen Gesetzgebung überhaupt, und wie Kant ein drittes Gebiet freien Wohlgefallens entstehen läßt, indem er zu zeigen sucht, wie die Einbildungskraft dem Verstande den Zweckbegriff zuschiebt, der in einer harmonischen Naturerscheinung anklingt, dieser aber, weil kein bestimmter Zweckbegriff gedacht werden kann, ihn der Einbildungskraft zurückschiebt, so läßt Schiller den ganzen Dualismus von Geist und Natur im Schönen, das zugleich sinnlich und unsinnlich, zufällig und notwendig ist, sich auflösen. Aber für diese Höhe genügt der Begriff des Spiels nicht mehr. Das Spiel erzeugt den oben dargestellten Schein, aber es erzeugt nicht den reinen Schein, d. h. es stellt dar, was nicht da ist, indem es den vom Durchschnitt getrennten Aufriß der Erscheinungen nachahmt, aber es tilgt in der nachgeahmten Gestalt nicht die Mängel des

Naturschönen, es fehlt ihm die Idealität. Daher täuscht der Spielende zwar nicht sich selbst, aber er erfreut sich daran, den Zuschauer in die gemeine Täuschung zu versetzen, als wäre die Sache selbst da, nicht bezweckt er den „aufrichtigen" Schein des Schönen, der „weder Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden braucht". Kein Sprachgebrauch berechtigt dazu, jene erhabene Illusion, welche nicht Realität lügt und doch die Wahrheit aller Realität ins Gemüt senkt, unter den Begriff des Spiels da zu befassen, wo es auf wissenschaftlich genaue Bestimmung ankommt.

§ 516

Die Fertigkeit in der Beherrschung des Materials, welche durch das Handwerk und das Spiel erworben wird, gibt sich zuerst in einzelnen Grundsätzen Rechenschaft von den Gesetzen des Naturstoffs und seiner Behandlung, welche sich, indem von anderer Seite der reine Erkenntnistrieb diese Gebiete betritt, allmählich zu Wissenschaften erweitern, die nun ebenfalls der künstlerischen Technik als Vorarbeit und Hilfsmittel zu dienen bestimmt sind.

Auch das Spiel muß als Ausgangspunkt eines Bewußtseins über technische Regeln aufgeführt werden, denn anfangs rein willkürlich ordnet und organisiert es sich mit der Zeit: das verschönernde verbindet sich mit dem Handwerk und es entstehen höhere, feinere Gewerke, die natürlich ihre Regeln haben; das subjektiv nachahmende bildet sich als Tanz, Mimik usw. einen Rhythmus, ein Gesetz, das objektiv nachahmende macht Erfahrungen über Material, Werkzeug und seine Handhabung, worin es natürlich auch vom Handwerk lernt. Zugleich ist aber der Erkenntnistrieb in seinem eigenen Interesse tätig, die Natur der Dinge und die Gesetze der menschlichen Tätigkeit zu erforschen, und auf diesen verschiedenen Wegen entstehen die Wissenschaften, welche nachher Bedingungen der künstlerischen Technik werden. Natürlich arbeitet übrigens die Kunst von ihrer Seite ebenfalls an der Entwicklung und Fortbildung derselben mit. Was nun die Ausbildungsstufen dieses theoretischen Bewußtseins betrifft, so sind teils Zeiten, teils Zweige wohl zu unterscheiden. Die Epochen blühender Kunst im Alter-

tum und Mittelalter haben im Großen und Ganzen mit dem Instinkt und einzelnen Regeln ausgereicht, erst an der Grenze des höchsten Schwungs hat sich ein wissenschaftliches Bewußtsein über die Gesetze der darzustellenden Natur (namentlich Anatomie), des Materials, der Technik ausgebildet. Unsere und jede künftige Zeit aber trifft die Wissenschaft bereits ausgebildet an, der Schüler muß sie, soweit sie sich auf die Kunst bezieht, durcharbeiten, wobei er die Erleichterung, die sie ihm verschafft, mit einer Gefahr bezahlt, welche demnächst zur Sprache kommen muß. Unterscheidet man jedoch verschiedene Zweige, so erscheint dieser Gegensatz der Zeiten zunächst wieder beschränkt. In einigen der ersteren nämlich muß allerdings schon in der instinktiven Zeit ein theoretisches Bewußtsein vorhanden sein: ohne geometrische, mechanische, statische Kenntnisse läßt sich überhaupt nicht bauen, einige mineralogische, statische Kenntnisse, ein Bewußtsein über die Proportionen des menschlichen Körpers setzt die Bildhauerkunst voraus, über den Rhythmus in Musik und Poesie entwickeln sich Begriffe, und die Malerei kann ohne die Kenntnis der Perspektive sich nicht als selbstständige Kunstform ausbilden. Von einem systematischen Ausbau dieser Wissenschaften kann jedoch in den Epochen, deren blühende Kunst auf einer naiven Kultur ruht, nicht die Rede sein, und ebenso beschränkt ist das theoretische Bewußtsein seiner Ausdehnung nach: es gibt z. B. keine Farbenlehre, keine Anatomie; Mathematik und Physik haben wesentliche Zweige, die jetzt zur Propädeutik des Künstlers gehören, noch gar nicht getrieben, und diese qualitativen und quantitativen Lücken sind nur der Ausdruck einer noch unentwickelten Reflexionsbildung, wodurch der oben ausgesprochene Gegensatz im Ganzen und Großen sich wiederherstellt.

β.
Die Schule.

§ 517

Tritt nun die Phantasie auf den so vorbereiteten Boden ein, so findet sie ihre Arbeit am Materiale zwar erleichtert, aber sie hat dem auf andern Gebieten Erlernten einen völlig neuen Geist einzugießen. Dieser Schöpfung stellt sich das Material unendlich spröder entgegen, als den in §§ 514—516 vorausge-

setzten Tätigkeiten: es beengt durch die sinnliche Ausschließlichkeit seiner Natur die Freiheit der Erfindung und es sträubt sich, die flüssig lebendige Form in sich aufzunehmen.

Es versteht sich, daß es sich hier nicht von einem Momente der Geschichte handelt, in welchem die Phantasie, vorher untätig, plötzlich eingetreten wäre. Sie ist als innerer Drang gleichzeitig mit dem Handwerke, dem Spiele, der Forschung da, die ersten Versuche, ihr inneres Bild technisch darzustellen, treten nach den ersten Schritten des Handwerks usw. rasch hervor und geben ruckweise jenen Vorarbeiten die Richtung nach der ästhetischen Form. Es ist nur unser wissenschaftlicher Gang, der die Gebiete streng sondern muß, um sie wieder lebendig zu vereinigen. — In § 514 sind die Schwierigkeiten, die das Material dem Künstler entgegenhält (weswegen wir in § 491 ein besonderes Talent der Technik annehmen mußten), ganz im Allgemeinen ausgesprochen. Diese Schwierigkeiten sind nun durch die Vorarbeiten, von denen die Rede gewesen ist, in einem gewissen Sinne besiegt, über das Gröbste ist man hinweg, aber das Feine und damit die größere Schwierigkeit beginnt erst. Diese hat zwei Seiten. Die eine bezieht sich auf die innere Phantasietätigkeit, auf die wir hier zurückblicken müssen. Wir haben zwar gesehen, daß der Künstler schon im innern Erfinden auch die technische Ausführung vorbildet (zu § 491), er nimmt also die Natur eines bestimmten Materials schon bei der geistigen Tätigkeit mit in Rechnung (vgl. § 493 Anm.); allein der Stoß auf das nicht bloß vorgestellte, sondern wirkliche Material ist dennoch ein ungeheurer. Dieses trägt den streng ausschließlichen Charakter alles sinnlichen Daseins; stumm, starr, streng notwendig steht es dem geistig weichen, flüssigen, unendlicher Möglichkeit vollen Bilde der Phantasie gegenüber. Nur gewisse Seiten der Lebenserscheinungen lassen sich in ihm darstellen, andere schlechthin nicht (auf die besondere Bewandtnis, die es mit der Dichtkunst hat, können wir hier nicht eingehen, daß sie aber für die über alles sich erstreckende Ausdrucksfähigkeit ihres Vehikels, der Sprache, und Empfänglichkeit ihres Materials, der Phantasie im Zuhörer, andere Vorteile opfern muß, leuchtet zum voraus ein); kein Trotz bezwingt diese Grenze, er bestraft sich durch Mißlingen; die Intentionen des Künstlers müssen sich fügen und er muß vielfach noch an der Komposition selbst ändern.

Zudem haben die meisten Künste unter verschiedenen Materialen bald zu wählen, bald sind sie in gegebenen Fällen auf eines unter denselben beschränkt, neue werden entdeckt (Steinarten, Metallkompositionen, Farben u. dgl.) und neue Erfahrungen sind daran zu machen. Die andere Seite bezieht sich auf die technische Ausführung. Will man sich recht klar machen, was über diesen Punkt, der nun ausdrücklich hervorzustellen war, anmerkend schon zu § 514 gesagt werden mußte, so betrachte man die Arbeit des Handwerkers oder der Fabrik nach dem Entwurfe eines Künstlers oder die Kopie eines Kunstwerks aus derselben Werkstätte: nicht nur überhaupt der Mangel an Seele springt hier auf den ersten Blick in die Augen, sondern auch die Hand erkennt man, die wohl gelernt, oder die Maschine, der man wohl aufgelegt hat, ein Material nach Winkel und Maß zu bearbeiten, aber nicht, ihm den Schwung der belebten Form einzuhauchen. Ein anderer, ein runderer, ein geistreicherer ist der Zug der Künstlerhand, der Strich seines Pinsels, seines Modellierholzes, seines Bogens, der Klang seines Worts, aber auch dem Künstler ist das nicht im Schlafe gegeben worden.

§ 518

1 Auf der andern Seite ist diese erschwerende Natur des Materials ein Widerlager, das durch seine Gegenstemmung die Phantasie ebensosehr zur Erfindung neuer Motive, die gerade den Hindernissen abgewonnen werden, als zum Heraustritt aus der Innerlichkeit und mutigen Ringen mit den äußeren Schwierigkeiten reizt.
2 Aber diese bestehen und es gilt, von vorne zu lernen und durch eine besondere Übung aus der geistigen Welt der Phantasie und der mechanischen, spielenden, verständigen Tätigkeit ein neues Drittes, die *künstlerische Technik*, zu bilden.

1) Das Material in der Kunst hat dieselbe Bedeutung wie alles Objekt als Nicht-Ich: durch seinen Gegenstoß setzt sich die Tätigkeit des Ich überhaupt erst in Bewegung. Die Schranke selbst ist der Drang ihrer Überwindung, der Kampf steigert den Kampfmut, und im Feuer desselben ruft der Geist dem schweren Stoffe zu: du sollst und mußt dich zwingen lassen, deine Gesetze selbst, die ich kenne und

achte, müssen meiner Absicht dienen! Diese allgemeine Wahrheit bestimmt sich aber, wie in allen Sphären der Tätigkeit, so auch in der künstlerischen, zu der besondern, daß Reibung mit der strengen Ausschließlichkeit des Materials im Geiste des echten Arbeiters die Funken neuer Motive hervorschlägt. Zu diesem Satze, der schon in der Lehre vom geistigen Teile der Vorarbeit zu § 493, 1 nicht zurückgehalten werden durfte und der nachher zu § 504 noch einmal berührt ist, wollen wir als Beispiel nur anführen, welcher Reichtum von Schönheiten neuerdings in Bayern dem Backstein, auf den man durch den Mangel an gewachsenem Stein in einem Teile dieses Landes angewiesen ist, abgewonnen wurde, zu welcher Zierlichkeit es die Holzbaukunst (wiewohl sie zur wahren monumentalen Kunsthöhe sich nie erheben kann) in steinarmen Ländern gebracht hat; wir erinnern an die Fortschritte der Schnitzer- und Dreherkunst in Geräten usw. in Gegenden, wo feine Tonerde fehlt; in München hätte die Gießerkunst schwerlich die bekannte Höhe erreicht, wenn der Marmor leichter zu beschaffen wäre; in der Malerei hat der Auftrag auf Kalk die Mängel, die er mit sich führt, durch Größe des Stils ersetzt; der Lithograph und Kupferstecher sucht dem farblosen Schwarz durch die Behandlung einen Anklang von Farbe abzugewinnen; die Musik hat scheinbar arme Instrumente durch Erfindungen zu den seelenvollsten Tönen befähigt und die Poesie das Vehikel einer tonlosen und harten Sprache (namenlich Shakespeare das Englische) mit Feueratem in Fluß gebracht, so daß ihm eine Kraft entstieg, worin ihm schönere Sprachen nicht folgen können. Zu dem Materiale müssen wir auch weitere Bedingungen, Ort, Aufstellung, Licht, Zeitmoment usw. ziehen und auf die tausend Fälle hinweisen, wo Zwang dieser Bedingungen für geistvolle Künstler vielmehr ein Hebel der fruchtbarsten Gedanken, ganzer Kompositionsreihen und Zyklen, und der anziehendsten Behandlung geworden sind.

2) Dies alles erspart dem Künstler den Kampf mit den Schwierigkeiten des Materials nicht; „des Fleißes Nerv muß sich spannen, nur beharrlich ringend unterwirft der Gedanke sich das Element, nur des Meißels schwerem Schlag erweichet sich des Marmors sprödes Korn“. Auch die Lieblingskinder des Dichters sind „Schmerzenskinder“ (Goethe von seiner Iphigenie), und es ist nur die Palme des Ringens, daß man dem fertigen Werke den Schweiß nicht mehr ansieht. Nur die

saure Arbeit des Lernens schafft das Band zwischen der schwunglosen Fertigkeit, die das Handwerk verleiht, der leeren Regel, die durch das Spiel befestigt wird, der kalten Einsicht, welche die Wissenschaft gibt, und zwischen der innerlich schaffenden Phantasie: die beseelte Technik, die Kunsttechnik.

§ 519.

1 Es gibt allerdings eine Kunst mit dem denkbar geringsten Maße von technischer Bildung, jedoch nur in Gebieten, wo das Material von einer Nachgiebigkeit ist, die einen unmittelbaren Übergang des Innern in das Äußere erlaubt. Dies ist die Kunst vor der Kunst, die naive Kunst: die einzige Stufe, wohin die allgemeine Phantasie der besondern im künstlerischen Schaffen folgt. Mehr ein Gemeinprodukt des Volks als ein Werk des Einzelnen, ist sie nach Inhalt tief, voll, innig, nach Form entweder kurz und einfach oder lückenhaft in der Komposition, gedrängt, knapp, inkorrekt in der Ausführung, aber durch die Frische ihrer Unmittelbarkeit eine Verjüngungsquelle für die
2 Kunst einer ausgetrockneten Bildung. Dagegen folgt der Naturalist mitten in einer schon gebildeten Kunstwelt dem bloßen Instinkte, dessen Führung eine zufällige ist und dessen ursprüngliche Frische sich bei mangelnder Schule in angewöhnten Formen verhärtet.

1) Nur in denjenigen Gebieten kann es eine naive Kunst geben, wo das Material oder das Vehikel (diesen Unterschied wird die Lehre von der Poesie aufhellen) unmittelbar in den eigenen Organen der phantasieerfüllten Seele liegt, also in der Musik und Poesie (auch dem Tanz); diese Unterscheidung muß aus der Kunstlehre vorausgenommen werden, die naive Kunst ist aber eine so wesentliche, in der Lehre von der Technik so bedeutende Erscheinung, daß sie trotz ihrer Beschränkung auf besondere Kunstgebiete schon hier einzuführen ist. Jene zwei Künste vereinigen sich im Volksliede, an welchem die gedrängte Charakteristik der naiven Kunstform, wie sie der Paragraph gibt, seines Orts zu erläutern ist, so daß hier nur die Hauptzüge

hervorgehoben werden können. Zuerst ist ganz im Allgemeinen die Lehre vom Verhältnis der allgemeinen und besondern Phantasie auf dem Punkte, wo wir sie in § 416 ff. zuletzt stehengelassen, wieder aufzunehmen. Kann der allgemeinen Phantasie, wie in § 416 dargetan ist, nicht alle höhere Produktivität im Sinne des innern Bildes abgehen, so folgt von selbst, daß sie in irgendeinem Maß auch zur künstlerischen Darstellung fortgehen wird, eben in den Gebieten nämlich, wo dies mit einem Minimum von Technik möglich ist; denn begäbe sie sich in die Schule der Technik, so würden wir das Subjekt der allgemeinen Phantasie selbst, nämlich das volksmäßig naive Gesamtsubjekt, verlieren. In den bildenden Künsten, da diese ein gegenüberstehendes sprödes Material zu bewältigen haben, kann bei diesem Minimum der Technik von eigentlicher Kunst nicht die Rede sein, sondern was die allgemeine Phantasie von Kunstähnlichem hier leistet, bleibt auf der Stufe des Spieles stehen. Wie nun das innere Phantasiebild der allgemeinen Phantasie das Gesamtprodukt eines massenhaften Instinkts ist (§ 416), so auch ihr Werk: der Sänger ist nur „der Mund der Sage" (Wilh. Grimm) und der einfachsten Grundgefühle des Volksgemüts; ja die Sage und diese einfache Gemütswelt bildet sich und lebt gerade in und durch diese kunstlose Kunst. In welcher Weise bei diesem Zurücktreten des Einzelnen das Entstehen des Liebs und seiner Melodie zu denken ist, darüber eben ist in der Darstellung des Volksliebs erst Auskunft zu geben. Waldfrische ist der Charakter der naiven Kunst, sie gleicht der ungefaßten Quelle im Waldesdunkel, sie blüht und duftet wie die Erdbeere unter den Moosen des Tannendickichts. S i e v e r h ä l t s i c h z u r K u n s t p o e s i e w i e d a s N a t u r s c h ö n e z u r P h a n t a s i e: sie ist, wie jenes für diese, Voraussetzung und Stoff für die eigentliche Kunst; von ihrer weiteren wichtigen Bedeutung, daß nämlich eine ausgetrocknete Bildungskunst aus diesem Borne neue Jugend trinkt, zeugt vor allem der Moment in der deutschen Literatur, als der jugendliche Goethe an Herders Hand zur Naturkraft des Volksliebs und Shakespeares (der zwar Kunstdichter war, aber selbst gegen den eindringenden welschen Geschmack aus dem Marke der sächsischen Volkspoesie die beste Kraft sog) aus dem französischen Garten der falschen Klassizität sich zurückwandte.

2) Man nennt die Naturdichtung und Naturmusik nicht naturalistisch; denn bei diesem Ausdruck ist nach festgestelltem Sprachgebrauch

ein Zustand ausgebildeter Technik vorausgesetzt und er bezeichnet weder Völker, noch Schichten eines Volks, welche durch allgemeinere Kulturverhältnisse diesem Zustande ferngerückt sind, sondern einzelne Subjekte, die mitten in demselben stehen, aber sich der Schule nicht unterwerfen mögen, sondern dem Glücke des Instinkts vertrauen. Man darf hier nicht an jene Naturen denken, von denen am Schlusse der Anm. zu § 487 die Rede war; der Naturalist hat wirkliche Fülle der Kraft, welche den Übergang vom innern Bilde zur äußern Darstellung mit Leichtigkeit vollzieht, aber weil er nicht lernen mag, hängt eine gewisse Naturroheit auch seiner gelungensten Darstellung an, sein Werk ist, weil er sich der Zufälligkeit der Natur überlassen hat, heute gut, morgen schlecht, und schließlich gewöhnt er sich doch in gewisse Formen ein, die, von keinem Fleiß, Nachdenken und Übereinkommen künstlerischer Erfahrung geschaffen, der tote Niederschlag der ursprünglich warm strömenden Naturkraft sind. Den vollen Gegensatz gegen den Naturalismus bildet die Schulbildung ohne Talent; eine andere Schattierung bezeichnet der Ausdruck Routinier (hauptsächlich vom Schauspiel hergenommen wie der Ausdruck Naturalist): der Routinier hat alle technischen Kunstgriffe durch Erfahrung und Geschicklichkeit, aber ohne gründliche Schule und Ernst des Nachdenkens sich angeeignet, „hat die Sache los", ist immer bereit, nicht in Verlegenheit zu bringen, aber auch nie tief und bedeutend. — Übrigens hat der Ausdruck Naturalismus noch eine andere, materielle Bedeutung, die in diesen Zusammenhang gar nicht gehört: dann bezeichnet er den Grundsatz der Naturnachahmung in der Kunst, wie er in bestimmter geschichtlicher Form gegenüber einem naturlosen Idealismus und der auf bloße Nachahmung vorhandener Kunstmuster gegründeten Manier sich geltend gemacht hat.

§ 520

1 Die Erziehung zur eigentlichen, durch technische Bildung vermittelten Kunst nimmt die ganze Kraft des Lernenden in An-
2 spruch; der Schüler, der ihr sein Leben widmet, unterscheidet sich streng vom Dilettanten. Vorausgesetzt ist bei dieser Erziehung, daß durch das Genie die Technik des Handwerks und Spiels schöpferisch über sich selbst gehoben und ein gewisser

Inbegriff von Regeln gebildet sei (vgl. § 412). Das Genie sammelt Schüler um sich, die unter seiner Leitung in die vorgerückte Technik eingeweiht werden, den Rückblick auf das Naturschöne (§§ 510—513) nunmehr als Studium betreiben und zugleich die Werke des Lehrers und anderer genial Vorgeschrittener zum Vorbild nehmen.

1) Der Unterschied der Kunst vom bloßen Spiele erscheint hier erst in seiner vollen Bedeutung: das Spiel ist momentan und will mühelos sein, die Kunst fordert den ganzen Mann, sie nimmt die ganze Kraft eines Menschenlebens in Anspruch, und zwar zuerst die ganze Kraft einer Jugend für die Schule und ihre langen Lehrjahre. Da gilt es lernen und, auch nachdem man eine gewisse Stufe der Ausbildung erstiegen hat, sich des Hervorbringens enthalten, solange man nicht im Besitze der Sicherheit ist. Der Dilettant dagegen übt die Kunst wie ein Spiel; einen allgemeinen Trieb zur Nachahmung, ein Interesse an gewissen Stoffen, eine natürliche Leichtigkeit in gewissen Teilen der Darstellung hält er für Talent und Beruf; statt sich der Geduldprobe der ordentlichen Schule zu unterwerfen, glaubt er es abgetan mit dem oberflächlichen Kunstunterricht, wie er in die allgemeine Erziehung übergegangen, und flüchtiger nachträglicher Übung, welche die Resultate langer, mühsam erworbener Fertigkeit leicht oben abschöpft, und indem er von da unmittelbar zur Ausübung schreitet, verhält er sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk; „weil ein Vers ihm gelingt in einer gebildeten Sprache, die für ihn dichtet und denkt, glaubt er schon Dichter zu sein" (Schiller). Dem Inhalte nach ist sein Werk subjektiv: er flieht das Objekt und gibt statt dessen pathologisch seine Empfindung über das Objekt. Er schiebt sein Ich in den Gegenstand, er ist eitel. In solchen Zweigen, wo das Subjekt allein schon für sich viel bedeutet, kann er sich am ehesten dem Künstler nähern, so in der lyrischen Poesie, Musik, Tanz; in den Gattungen aber, die als solche schon objektiver sind, Epos, Drama, Malerei, plastischen Versuchen, Bauentwürfen, erkennt man, daß es ihm an der Hauptsache, an der Erfindung eines Ganzen fehlt, an der Architektonik. Er ist daher immer unselbständig, Plagiarius. In der Technik ist er ungründlich, d. h. entweder geistreich mit Vernachlässigung des

Mechanischen, oder mechanisch geschickt und sauber ohne Mark und Festigkeit in den Grundlagen: er hat den Handgriff ohne seine Vorbedingungen abgesehen. So gibt es in der Malerei manche Dilettanten, die sauber malen, aber keinen, der gut zeichnet. Der Dilettantismus hat jedoch seinen Wert; er ist ein edlerer Zeitvertreib (namentlich häusliche Musik und Liebhabertheater), er leitet den Kunstsinn dahin, wohin der Künstler nicht kommt, begründet Kennerschaft, verbreitet Kultur. — Diese Sätze sind zum Teil wörtlich aus Goethes trefflicher Skizze „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten" (Werke B. 44 S. 264 ff.); Goethe und Schiller beschäftigten sich aufmerksam mit einer Erscheinung, die als Zeichen der Zeit damals schon in raschem Wachsen begriffen war. — Der Dilettant ist wohl vom Autodidakten zu unterscheiden: dieser läßt sich ein gründliches Lernen angelegen sein, aber Umstände oder Eigensinn halten ihn von praktischer Anweisung durch einen Meister fern; er bildet sich nach Mustern, da ihm aber niemand den Handgriff zeigt, so behält seine Leistung zeitlebens einen idiotischen Charakter, dem man ansieht, wie er mit Mühe und auf langen Umwegen sich dasjenige angeeignet hat, worin die Schule durch verkürzte Methode und Rat der Kundigen ihren Zögling zur Sicherheit führt.

2) Wir können ohne scheinbaren Widerspruch hier nicht vorwärts: wir fordern Schule, damit ein Künstler werde, und brauchen doch den Künstler, um die Schule zu schaffen. Dieser Widerspruch hebt sich nur, wenn wir uns aus dem gewordenen Zustande in die dunkeln Anfänge zurückversetzen, wo geniale Persönlichkeiten aufeinanderfolgend die gemeine Technik ruckweise, wie wir es schon zu § 517 ausgedrückt haben, in die beseelte ästhetische hoben: da haben wir freilich Künstler, welche Schüler bilden, ohne selbst Schüler (nämlich Kunstschüler, denn in der Schule des gewöhnlichen Handgriffs müssen sie irgendwie sich gebildet haben) gewesen zu sein, aber je weiter wir zurückgehen in dieser unbestimmbaren Linie, desto mehr haben wir uns diese fortschreitenden Persönlichkeiten vorzustellen als solche, welche Künstler nur in dem Sinne waren, daß der Anstoß, die Möglichkeit der Kunst von ihnen ausging. So beseelt ein Cimabue die zum Handwerk herabgesunkene byzantinische Malertechnik mit höherem Ausdruck, er begründet eine Schule, aber näher betrachtet ist dies nur die Staffel

für Giotto, und dessen Schule wieder für Fiesole, Masaccio usw.; aber bei ungleich geringerem Erbe als selbst Cimabue, haben einst große Talente mit Anstreichen begonnen und mit den Anfängen der Malerkunst geendigt. Gehen wir nun von solchen Anfängen vorwärts bis zu entwickelten Zuständen und nehmen wir die Lage der Dinge je, wie sie besteht, wenn eben ein Genie, ein schöpferischer Künstlergeist entscheidende Wirkungen verbreitet hat, so wird die Sache einfach und es ist gleichgültig, welchen Punkt wir ins Auge fassen, denn wir haben überall Meister, die Schüler gewesen sind, und dasselbe Verhältnis kehrt immer wieder: der geniale Meister schafft eine neubeseelte Technik. Seine Wirkungen bestehen in Regeln, die sich aber nicht formulieren lassen; sie sind keine bloße Stimmung, Weise zu schauen, sie sind vielmehr ganz bestimmt und konstituieren eine feste Technik, sie geben dem überlieferten Inbegriff der Verfahrungsweise, welcher selbst schon der Niederschlag früherer genialer Entwicklungen ist, nicht nur neuen Geist, sondern auch einen neuen Leib mit festem Knochengerüste, aber sie lassen sich nicht in Buchstaben fassen, sie sind persönlich, das Genie macht nicht Regeln, sondern ist Person gewordene Regel (vgl. zu § 412 T. II S. 471), und was davon lernbar ist, kann nur praktisch mitgeteilt werden. Einem solchen Lehrer strömen nun die Schüler zu, und nachdem einzelne Talente seine neugeschaffene Technik sich angeeignet haben, begründen auch diese ihre Werkstätten und sammeln Schüler. Der Schüler ist zunächst Lehrling, er dient von unten herauf und hat die handwerksmäßigen Teile der Technik (Farbenreiben u. dgl.) als Handlanger zu üben, bis er als Geselle an den Ausführungen des Meisters teilnimmt und so in die Übung des geistigen Teils seiner Technik eintritt; man hat die freiere Stellung des Schülers im Atelier des modernen Künstlers, wo, wie in Paris, der Lehrer etwa nur zweimal in der Woche seine Schüler besucht und diese früh zu eigenen Hervorbringungen übergehen, zunächst ganz fernzuhalten. Unter der Leitung des Meisters nimmt nun der Schüler die Studien nach der Natur vor; sie haben jetzt eine andere Bedeutung als in § 511, wo sie als dem selbstständigen Kunstwerke dienend aufgeführt sind: sie sind Übungen. Und zu dem naturschönen Stoffe, der als Übungsvorlage dient, den der Meister sehen und wiedergeben lehrt, tritt nun ein neuer Stoff der übenden Nachahmung: die zweite, die erhöhte Natur eben in den Kunstwerken des Meisters und anderer Meister, auch

solcher, die einer vergangenen, aber in gewissem Sinne noch maßgebenden Kunstblüte angehören: der Schüler muß sich durch Kopieren bilden. Für die neuere Zeit ist hier die Antike ein Hauptgegenstand des nachbildenden Studiums.

Daß diese Formen der Künstlerbildung im strengen Sinne nur von den bildenden Künsten gelten, leuchtet ein; der Musiker und der Dichter errichtet keine Werkstätten. Zwischen diesen zwei ist aber wieder ein wesentlicher Unterschied; die Musik hat noch eine sinnliche Technik, welche der Meister unmittelbar an Schüler, die jedoch nicht im Verhältnis eines ununterbrochenen Zusammenseins zu ihm stehen, praktisch mitteilt; in der Poesie aber gibt es keinen Unterricht, da tritt an die Stelle desselben teils einzelner Rat, Wink des bewährten Dichters, teils aber die stille Übung in der Anschauung der vorhandenen Meisterwerke; der Anfänger wagt sich auch mit selbständigen Hervorbringungen früher in die Öffentlichkeit, und diese zieht ihn durch die Schule der Erfahrung.

§ 521

Diese Erziehungsform ist die ursprüngliche, konkrete; sie gehört den Zeiten an, wo die Kunst sich noch bescheiden mit dem Handwerk zusammenfaßt und die Grundsätze der Zunftverbindung auf die Verhältnisse ihrer Schule überträgt. Sie ist patriarchalisch familiär und naiv, wohltätig durch die Frische der persönlichen Leitung, aber gefährlich durch deren Einseitigkeit; doch der Drang des Genius in dem begabten Schüler wirft diese Fessel ab: er vergleicht, wandert, sucht vorgerücktere Meister auf und wird selbst schöpferischer Meister, der die Kunst durch einen neuen Aufschwung vorwärts führt.

Das Lehrlings- und Gesellenverhältnis, von welchem zu dem vorh. Paragraph die Rede gewesen ist, war im klassischen Altertum und Mittelalter ganz dasselbe wie im Handwerk. Der älteste Schoß der Fortpflanzung technischer Übung ist die Familie, der Vater lehrt den Sohn oder die Söhne, und diese pflanzen das Erlernte in weitere Zweige der Familie und an die Enkel fort. Diese Form erhält sich

auch neben entwickelteren Zuständen, man denke z. B. an P. Vischer und seine Söhne. Das Verhältnis zwischen dem Meister und den aus fremdem Hause um ihn sich sammelnden Schülern, das sodann an die Stelle der Familientradition tritt, stellt nur eine patriarchalische Erweiterung der Familie dar, die Lehrlinge und Gesellen leben in der Regel im Hause des Meisters und sind seiner Zucht wie Kinder des Hauses untergeben. Diese so erweiterten Familien sind im Mittelalter durch das über die bildenden Künste ausgedehnte Zunftwesen zu einem größeren Ganzen zusammengeschlossen, dessen Satzungen den Übergang vom Lehrling zum Gesellen, von diesem zum Meister an strenge Bedingungen knüpfen und neben der Reglung der Stufen der Technik zugleich die ganze gesellige Stellung der Glieder ordnen und die sittliche Aufführung unter die Aufsicht der Zunft stellen. Am weitesten war dies in der Maurerzunft ausgebildet, deren lokale, durch die großen Bauten vereinigte Innungen (die Bauhütten) sich über ganze Länder miteinander verbanden, eigene Gerichtsbarkeit hatten und den ausgesprochensten Korpsgeist entwickelten. Das Selbstbewußtsein des Künstlers, das jetzt in subjektiver Vereinzelung leicht erkrankt, hatte durch dieses Zunftleben seine gesunde Wurzel in dem Ehrgefühle der Genossenschaft; die strenge und lange Schule begründete Sicherheit und Gediegenheit in den handwerksmäßigen Grundlagen der Kunst, die Vertraulichkeit ihrer Form bedingte ein warmes Einleben in den Stil des Meisters, fesselte aber allerdings den Schüler zu eng an einen Meister; er verfestigte sich so in dessen Kunstform, daß sie seine zweite Natur wurde. Daher die Erscheinung einer Menge von Schulbildern, welche nur der gründlichere Kenner nicht mit Werken des Meisters verwechselt: eine Uniformität, welche in der neueren Zeit so nicht möglich ist; Giottos Stil konnte nur durch jene Erziehungsweise der Künstler ein Jahrhundert lang in Italien herrschen. Zum Gesellenleben gehört nun aber auch das Wandern, und dies war das Gegenmittel gegen die Übermacht der häuslich beschränkten Einflüsse eines Meisters. In dem begabten Schüler, der selbst die Bestimmung hatte, eine neue Schule zu gründen, war der Wandertrieb eben der Drang des Fortschrittes über den bisherigen Meister; man vernimmt, daß dessen Standpunkt überflügelt sei, man sucht den Ort der neuen Fortschritte auf. Masaccios Freskenin S. Maria del Carmine zu Florenz waren ein Studierzimmer für die großen Geister, die nachmals die

Malerei zu ihrem Gipfel führten, einen Leonardo da Vinci, Mich. Angelo, einen Raffael, der aus der Werkstätte seines Meisters zur neuen Hochschule der Malerei, nach Florenz wanderte. Aber umgekehrt wanderten auch die Meister und verpflanzten die Fortschritte der Kunst, die sie selbst hervorgerufen, an andere Orte, wo sich ihnen wieder Schüler anschlossen; so Leonardo da V. nach Mailand, M. Angelo und Raffael nach Rom. — Wir haben so drei Formen der Künstlerschule: Vererbung in Familien, lokale Meisterwerkstätte, Aufsuchen auswärtiger berühmter Meister oder Wanderungen dieser selbst (alle drei Stufen lassen sich ebenso in Griechenland unterscheiden, vgl. Hermann a. a. O. S. 7 ff.); diese drei Formen stehen zueinander im Stufenverhältnis der steigenden Lösung der patriarchalischen, familiären Form, und wenn man bedenkt, daß die großen Hauptsitze der Kunst, die der wandernde Geselle aufsucht, zugleich die Mittelpunkte eines gereiften wissenschaftlichen Bewußtseins über die Technik sind, so findet man sich bereits am Übergang zu einer spezifisch verschiedenen Form der Kunsterziehung.

§ 522

Dieser Erziehungsweise steht als reflektierte und abstrakte Form die moderne akademische gegenüber. Unumgänglich in einer Zeit, welche im vergleichenden Überblick einer langen Reihe von Kunstentwicklungen die Regel zum systematischen Bewußtsein erhoben und mit einem weiten Kreise von Wissenschaften in Verbindung gesetzt hat, wirkt sie wohltätig durch die Gründlichkeit und Vollständigkeit der Durchbildung, die sie gewährt, sowie in gewissem Maße durch den Sporn der Konkurrenzen, nachteilig durch den Mechanismus der Uniformen, wobei sie doch die Gefahren einseitiger Einflüsse, die von Einer, oder verwirrender, die von mehreren verschieden denkenden Persönlichkeiten ausgehen, nicht vermeidet.

Die Akademien haben sich bekanntlich zuerst in Italien nach Ablauf der großen Kunstblüte im sechzehnten Jahrhundert gleichzeitig mit der Entstehung des Eklektizismus (namentlich in Bologna) gebildet, und es liegt im Wesen dieser Erziehungsanstalten, daß sie einen

relativen Abschluß der Kunst voraussetzen; eine frisch blühende Kunst hätte sie niemals erfunden, sie sind modern und laufen in einer Linie mit allen den Erfindungen und Kulturformen, welche an die Stelle des Individuellen und Unmittelbaren eine durch Abstraktion erdachte Kraft setzen, die gleichmäßig und gleichzeitig eine größtmögliche Summe von Stoff bearbeitet: Fabriken, modernes Militärwesen usf. Die Entstehung ist auch hier eine ganz natürliche und notwendige: man übersieht eine lange Kunstgeschichte, man hat ihre Resultate, die Manieren, Stile, technischen Übungen vieler Meister und Schulen vor sich liegen; man formuliert, vergleicht sie und sucht das Erprobte, das Beste herauszuziehen; es bildet sich also ein Auszug, ein Abstraktum, ein Inbegriff von Regeln. Nun aber hat sich gleichzeitig auch die Wissenschaft zu der Reife herangebildet, von welcher zu § 516 im Unterschiede von den persönlichen Einsichten einzelner Meister in der Zeit einer mehr instinktiv blühenden Kunst die Rede gewesen ist, und sie gibt einen ganzen Umkreis ihrer Zweige an den Kunstunterricht als unerläßliches Fundament einer gründlichen Disziplin ab: Mathematik, Geometrie, Statik, Optik, Perspektive, Anatomie; aber auch das Bewußtsein über das Schöne selbst und seine Wirklichkeit als Kunst faßt sich allmählich in die Einheit und Allgemeinheit des Gedankens zusammen, es entsteht eine Ästhetik, Kunstlehre, Kunstgeschichte, und der Schüler soll auch diesem Denken und Wissen über das Element seiner eigenen Tätigkeit nicht fremd bleiben. So massenhaft angesammelte und so auf ein Allgemeines reduzierte Bildungsbedingungen kann nun der Schüler weder in der Werkstätte eines Meisters mehr vereinigt finden, noch sich auf eigene Faust zusammensuchen. Man bedenke zugleich, daß keine Werkstätte die Musterwerke früherer Meister, nach denen er sich bilden soll (vgl. § 520, 2), namentlich die des Altertums, das als erstes unter allen Mustern (§ 438) erkannt ist und in dessen Geist der Schüler durch übende Nachbildung innig eindringen soll, in dem Umfange vereinigen kann, wie der moderne Erziehungsplan es fordert, daß also Sammlungen gegeben sein müssen, welche zu den wechselnden Generationen der Schüler eines Bezirkes, Landes sich als bleibender Vereinigungspunkt verhalten. Ebenso ist es aber mit den andern Bildungsmomenten bestellt: ihre Masse und der Charakter der Allgemeinheit, den sie angenommen, führt von selbst dahin, daß eine Einrichtung geschaffen werden muß, welche den wiederkehren-

den lernenden Geschlechtern ihr Bedürfnis fortwährend reicht und sich zu ihnen verhält wie die Maschine zu dem immer neuen Stoff, der ihr zur Verarbeitung zugeschoben wird. Diese Vergleichung soll zunächst noch keinen Tadel enthalten, sie leitet ihn aber allerdings ein. Die Vorwürfe, welche seit der Reformation der Kunst durch Karstens, Schick, Wächter, Koch gegen die Akademien erhoben worden, sind bekannt und laufen alle auf den eines Mechanismus hinaus, der im Schüler die künstlerische Individualität und den Natursinn abtöte. Man hat aber nicht immer deutlich gesagt, ob man den Vorwurf so versteht, daß die Akademie an sich und notwendig diese mechanisierende Wirkung habe, oder ob man nur das Akademienwesen, wie es empirisch einmal ist, im Auge hat. Das Richtige wird zunächst sein, daß der akademischen Einrichtung dieses Übel nahe liegt, daß es schwer vermeidlich ist, und zwar deswegen, weil es unmöglich ist, zwischen dem Teile der Technik, der als ein exakter Unterrichtszweig ohne Frage schulmäßig mitgeteilt werden kann, und dem Teile, der bereits ästhetischer Natur und daher bloß durch die inkommensurabeln, geistigen Einwirkungen einer Persönlichkeit mitteilbar ist, eine feste Linie zu ziehen. Zunächst ist allerdings ein exakt wissenschaftlicher Teil klar erkennbar, und in Beziehung auf diesen steht außer Zweifel, daß wir die Akademien nicht entbehren können: so die dem Architekten notwendigen wissenschaftlichen Kenntnisse, Mathematik, Geometrie, Statik, usf., so die Vorkenntnisse und Vorübungen für den Bildhauer und Maler: Perspektive, Anatomie, Zeichnen nach Vorlagen, Gipsabgüssen nach dem Modell, Modellieren, Bearbeitung des Steins usw. Dieses ganze Gebiet ist, wie wir schon gezeigt, zu umfangreich geworden, als daß der Schüler alle Unterrichtsmittel in einem Atelier vereinigt finden könnte, insbesondere kann ihm in jetziger Zeit nicht erlassen werden, über die einschlagenden Wissenschaften auch rein theoretisch sich zu belehren, d. h. Vorlesungen zu hören, und daran können wir sogleich knüpfen, daß er einen Begriff von der Kunstgeschichte haben muß, den er sich gewiß besser durch Vorträge als durch Lektüre aneignet; am ehesten könnten wir ihm die Ästhetik erlassen, aber in einer räsonnierenden Zeit wird es doch schwer sein, gegen einen Schwall falscher Maximen sich anders als durch richtige Begriffe zu waffnen. Nun mündet aber ein Teil jener fundamentalen Unterrichtszweige bereits in das unbemeßbar Ästhetische: die Art und Weise, die vorgelegten

Muster anzuschauen, das lebendige Modell zu stellen und aufzufassen, der Zug und Strich der Zeichnung, die Farbengebung, die Behandlung der Formen im Modellieren — alles dies liegt über die Formel und schulgesetzmäßig darstellbare Regel ebensosehr hinaus, als es von der andern Seite durch schulmäßige Anweisung gelernt werden muß. Dazu kommt aber noch, daß selbst die geistig freieste Tätigkeit des Künstlers, nämlich die Komposition, zu den Unterrichtszweigen gezogen wird und, da sie zwar Sache des freien Geistes ist, aber doch selbst auch einer Zucht bedarf, gezogen werden muß. Die Lehrer nun sind zwar Künstler, aber in ihrer Stellung zur Akademie Beamte, der Beamtengeist und dazu die Gewohnheit der Unterrichtswiederholung mit der regelmäßig sich erneuernden größeren Schülerzahl wird sehr leicht eine vertrocknende Wirkung auf den Geist ihres Unterrichts haben, er wird im Gegensatze gegen den des Meisters, der, mit seinen Schülern zusammenwohnend, fortgesetzte persönliche Anregung in der freieren Weise der Gelegenheit und Zufälligkeit übt, fast unwillkürlich zur Dressur werden. Sieht man davon ab, oder leugnet man es und sagt, da die Lehrer selbst Künstler seien, so wirken sie ja persönlich wie der Meister in jener familiären Erziehungsform, so gerät man auf die neue Schwierigkeit, daß, da für die verschiedenen Zweige des Unterrichts verschiedene Lehrer angestellt sind, jene Einheit des Geistes verschwinden muß, die auf die Lehrlinge eines Meisters zwar einerseits fesselnd wirkt, aus der sie sich aber, wenn der eigene Geist die Flügel regt, auch leichter emanzipieren, eben weil es Ein erkennbarer Typus ist, gegen den der erwachte freie Geist sich in klare und einfache Opposition stellen kann. Geschichtlich aber hat sich dies weitere Übel der Verschiedenheit des Geistes im Unterricht verschiedener Lehrer in das andere verkehrt, daß eine lange Zeit hindurch der eingewurzelte Geist der Abstraktion auch den geistig freien Teil der Technik schlechthin unter den Begriff des exakt Lehrbaren subsumierte und alles, selbst die Komposition, in das steife Maß der konventionellen Regel gespannt wurde, worin denn dem Geiste der Zeit gemäß die verschiedenen Lehrer so übereinstimmten, daß sie alle nach Einem Rezept Anweisung gaben. Nachdem nun der Mechanismus, der zunächst den Akademien an sich nur nahe liegt, historisch sich ausgebildet hatte, drang er auch in der Weise in den Unterricht ein, daß der vernünftige Grundsatz der längeren Wiederholung einer und derselben Übung bis

zur Abstumpfung übertrieben wurde: ewiges Kopieren, ewiges Aktzeichnen usw. gab statt der Sicherheit, welche ein richtiges Maß fortgesetzter Übung verleiht, der Anschauung und der Phantasie den Tod. Man betrachte z. B. die Konkurrenzarbeiten, wie sie in der Akademie S. Luca zu Rom seit Jahrhunderten gesammelt sind: überall Sicherheit der Faust, aber durchgängig auch ein totenhafter, präparatenartiger, schablonenmäßiger Charakter des Gemachten. Nun ist es allerdings die Zeit der Herrschaft der Manier, in die uns unsere Erörterung geführt hat, allein es waren namentlich eben die Akademien, welche diese Schulmeisterung der Natur durch die selbstgefällige Geschicklichkeit des Subjekts, die stehenden Griffe und Pfiffe, die obligaten Effekte, das Hinrücken der Gegenstände in einen verkünstelten Beleuchtungsstandpunkt, das Renommieren mit wunderbaren Stellungen, Verkürzungen, Licht- und Schattenkontrasten, die repoussoirs, die Charlatanerie der Komposition, die geleckte Süßigkeit und die eisenfresserische Gewaltsamkeit der Auffassung genährt haben, und ebendies lag ihnen ihrem Wesen gemäß nahe. Wenn wir nun behaupten, daß in der akademischen Einrichtung an sich diese Gefahr liegt und sie doch für unentbehrlich und nützlich erklären, so müssen wir die Mittel suchen, wodurch der Gefahr gesteuert wird. Davon im nächsten Paragraph. Zuvor ist nur noch auf das Konkurrenzwesen hinzuweisen, welches hier nicht, wie § 507, 2, als Förderungsmittel der Kunst durch Anspornung reifer Künstler, sondern als Reizmittel des Fortschritts für Schüler zur Sprache kommt und mit allen Akademien verbunden ist, namentlich aber in Frankreich fast noch eine wichtigere Rolle spielt als der Unterricht (vgl. Kugler, Über die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bild. Künste usw. S. 14, 15). Daß dieses Mittel ein gutes, daß der Ehrgeiz ein berechtigter Hebel ist, soll natürlich auch hier nicht geleugnet werden, und namentlich sind die Preise als zweckmäßig anzuerkennen, welche in Abreichung der Mittel zu Studienreisen bestehen (académie de France in Rom); überhaupt wirkt dieses Unterstützungssystem und die Akademie selbst als Staatsanstalt schon durch die hierin ausgesprochene Tatsache, daß die Kunst eine Angelegenheit des Staates ist, und wir haben zu § 508, 2 nachzuholen, daß für die Erhebung der Kunst zu dieser Bedeutung in Frankreich mehr geschieht als irgendwo. Das Konkurrenzwesen muß aber Maß einhalten; gesteigert zu dem Umfang und der Herrschaft, wie in Frankreich, zieht

es den Schüler ab vom stillen Wachstum der Kräfte und führt ihn zu sehr nach außen, spannt sein ganzes Absehen auf den Erfolg. — Was die Künste betrifft, die ihr geistigeres Leben in der Zeitform äußern, so folgt die Musik noch dem akademischen System, teils in Verbindung mit den Akademien, deren Hauptgegenstand die bildende Kunst ist, teils in besondern Anstalten, den Konservatorien; die Dichtkunst läßt ihrem Wesen nach nicht auch nur den Versuch einer solchen Schulanstalt zu, und die italienischen Akademien für Sprache und Dichtkunst, die deutschen Dichterorden im siebzehnten Jahrhundert nach ihrem Vorbild (namentlich dem der crusca) gebildet, die fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden, die Gesellschaft der Pegnitzschäfer oder der gekrönte Blumenorden usw. konnten nicht Schulen für künftige Dichter sein wollen, sondern waren Innungen für Reinbewahrung der Sprache und für gegenseitige Förderung solcher, die sich für gemachte Dichter hielten; sie haben Verdienste um die Sprache, waren übrigens Spielereien. Am meisten analog dem Akademienwesen war die Diktatur über alle aufstrebenden Talente, wie sie die konventionelle Poesie in Frankreich durch die sog. Klassiker, in Deutschland namentlich durch Gottsched ausübte. In gewissem Sinne aber ist für den Dichter das, was für den bildenden Künstler die akademische Erziehung ist, die allgemeine höhere Schulbildung: durch sie lernt er die großen Musterwerke der Poesie kennen und verstehen, durch sie empfängt er die technische Vorübung für höhere Sprachform und Rhythmus. — Ähnlich wie in der Erziehung des bildenden Künstlers stellt sich dagegen die Sache in der Bildung des Schauspielers. Die neuere Zeit hat es mit sich gebracht, daß man die Erziehung auch in dieser Kunstform dem Zufälligen, was in der früheren Heranbildung des Zöglings inmitten der Truppe und durch die Persönlichkeit des Prinzipals lag, zu entnehmen suchte und an den stehenden Theatern Schauspielerschulen errichtete, welche in den nötigen Vorkenntnissen und Vorübungen Unterricht erteilen. Dem höheren, ästhetischen Teile der Schauspielerbildung hat man durch die Einführung angestellter Dramaturgen eine disziplinierte Form zu geben versucht; ein solcher Versuch wird jedoch an dem natürlichen Widerwillen, sich von einem andern, als einem bewährten Fachgenossen, belehren zu lassen, immer scheitern; Eckhofs, Schröders Theaterakademien konnten sich freilich gegen die Trägheit, den Eigensinn und die Empfindlichkeit der Schau-

spieler auch nicht halten, und es käme darauf an, einem bestimmt geregelten Unterricht bedeutender Künstler und Schauspieldirektoren durch gesetzliche Einrichtung festen Halt zu geben, ohne das Freie in der Form solcher Akademien zu zerstören.

§ 523

Die Aufgabe ist, durch Verbindung des Zweckmäßigen in beiden Erziehungsformen ein Drittes, den Bedingungen der Zeit und den Forderungen der wahren Kunst Entsprechendes zu bilden.

Da die akademische Einrichtung unentbehrlich ist, so handelt es sich zunächst von der Methode des Unterrichts in derselben, und zwar insbesondere in den Zweigen, wo die Technik sich unzweifelhaft mit dem freien ästhetischen Gefühle verbindet: Zeichnen nach der Antike, nach dem lebendigen Modell, Farbenbehandlung, Modellieren und namentlich eigenes Entwerfen, Komponieren (in den Elementen des Zeichnens hat Dupuis die naturgemäße Methode eingeführt. Vgl. Leibniz, Über die Einführung der Dupuisschen Methode usw.) Es kommt darauf an, daß man den Schüler anregend leite, ohne den Geist der gesunden Naturanschauung und das Leben der Phantasie, das in ihm vorausgesetzt ist, zu erdrücken. Man lehre ihn selbst sehen und selbst (künstlerisch, d. h. in Formen) denken. Zu beherzigen ist namentlich, was Rumohr (a. a. O. B. I S. 69, 70) rät: neben strengen anatomischen Studien solle der Lehrling in schneller und allseitiger Auffassung und Nachbildung zufälliger, frei gewählter Stellungen des Modells geübt werden. Noch mehr natürlich müßte von dem freien Akte des Entwerfens und Komponierens alles Konventionelle in der Leitung fern gehalten werden. Nun kann eine geistvoll freie Methode, wie sie hier angedeutet ist, natürlich nur von bedeutenden Meistern ausgehen, in welchen nicht der Beamte den Künstler unterdrückt, d. h. welche zu ihren Schülern in dem persönlich freien Verhältnis stehen, wie in der familiären Erziehungsform, nur daß das engere, häusliche Zusammensein, wie es in naiven Zeiten stattfand, natürlich nicht mehr angeht. Hieraus ergibt sich eine Einrichtung, wonach in allen den Zweigen, welche eine exakt schulmäßige Behandlung bedingen, die Schüler gemeinschaftlichen Klassenunterricht genießen, dagegen für den ästhetischen Teil der Technik in Baukunst, Bildhauerei, Malerei (und Kupferstich) Ateliers gegründet werden, worin praktische Künstler einen Kreis von

Schülern selbständig leiten. In Düsseldorf ist dies mit dem glücklichsten Erfolge geschehen, in Antwerpen und München verordnet und eingeleitet, doch noch nicht vollständig ins Werk gesetzt. Die wechselseitige Anregung der zahlreichen Schüler solcher Ateliers ist nicht der geringste Vorteil dieser Einrichtung. Sollte sich diese Einrichtung im Großen dennoch praktisch nicht bewähren, sondern der Beamtengeist lähmend auch in sie eindringen, so käme es darauf an, die zu Paris bestehende Einrichtung, wo neben der Akademie einzelne Künstler Ateliers auf ihre Rechnung errichten, Modell usw. beischaffen, ihre Schüler, welche daneben für die exakten Fächer den Unterricht der Akademie benützen, zweimal wöchentlich besuchen und ihre Arbeiten korrigieren, in verbesserter Form herzustellen; denn hier ist das Verhältnis ein zu wenig vertrautes, der Meister sieht zu wenig nach den Schülern und es ist daher eine Verwilderung eingerissen, welche Delaroche nötigte, sein Atelier zu schließen (Kugler a. a. O. S. 18). Daß nun bei dieser Verbindung des akademischen und des persönlichen Prinzips in dem Teile der Künstlerbildung, der unter letzteres gestellt wäre, die bestimmte Persönlichkeit des Künstlers einen nicht viel weniger bindenden und einseitigen Einfluß äußern würde als in der altertümlichen Erziehungsform (§ 521), ist natürlich und unvermeidlich, dagegen ist aber auch das freie Fortbildungsmittel des Wanderns in erweitertem Maße dem Schüler der jetzigen Zeit zugänglich, da der Staat große Summen für Reisestipendien aussetzt. Die Studienreise ist dem Künstler unerläßlich, insbesondere dem nordischen die Reise nach Italien, wogegen dem südlichen Künstler zur Ergänzung dessen, was ihm die Heimat in Fülle darbietet, die Anschauung der nordischen Kunst als Schutzmittel gegen seine Neigung zum Sinnlichen und individualitätslos Allgemeinen zu raten ist.

γ.

Die Meisterschaft und der Stil.

1.

Der Meister als Einzelner.

§ 524

Die Vollendung der Herrschaft über die Technik ist das Ende der Schule; in ihr verschwindet die Mühe, das Werk des reifen

Künstlers erscheint wie von selbst geworden, also wie ein Naturwerk, obwohl der Zuschauer sich bewußt bleibt, daß es Kunstwerk ist (Kant). Es steht auf sich und erklärt sich selbst, denn es bleibt im Innern des Künstlers nichts zurück, was nicht flüssig heraustråte in sein Werk, und in diesem nichts, was bloßer Stoff wäre. Hierdurch erst ist die Definition des Schönen § 14 vollständig entwickelt.

Der Paragraph vermeidet noch den Namen Meister, weil eine gewisse Form der vollendeten technischen Ausbildung erst aufzuführen ist, welcher ein wesentliches Moment fehlt, um denselben zu verdienen; da jedoch allerdings nur da, wo dieses Moment eintritt, geleistet wird, was der Paragraph an die Spitze der folgenden Unterscheidungen stellt, so mögen wir hier das Subjekt der dargestellten Leistung immerhin bereits Meister nennen. Allerdings hat nun auch der Meister nie ausgelernt und zeitlich ist daher der Punkt, den wir hier setzen, kaum zu finden, aber der Begriff muß feststellen, was sich in der Wirklichkeit ins Unbestimmte verläuft und nur als relatives Maximum zu erkennen ist. Das Verschwinden der Mühe nun in dem meisterhaften Werke ist das Verschwinden des Gegensatzes zwischen Subjekt und Objekt: das Subjekt ist nicht mehr sichtbar, denn es hat sein inneres Bild ohne Rest in das Material niedergelegt, im Gelingen sind die Spuren der Mühe, des Kampfes mit der technischen Regel und mit dem Material getilgt, das Objekt ist nicht mehr sichtbar, weil das Material als solches, d. h. als roher Stoff, überwunden, weil es schlechthin zum Ausdruck des innern Ideals umgebildet ist. Daher erscheint ein solches Werk nicht mehr als gemacht, als gearbeitet, sondern als geworden. Da nun von der Natur nicht ausgesagt werden kann, daß sie arbeite und mache, weil in ihr der Gegensatz zwischen einem zwecksetzenden Subjekt, einem zu bestimmenden Objekt und Mitteln zu dessen Überwindung überhaupt nicht vorhanden ist, so erscheint das Kunstwerk aus Meisterhand, in welchem das Machen und Arbeiten unsichtbar geworden, wie ein Naturwerk. Weil aber der wesentliche Unterschied zwischen einer Kraft, in welcher der Gegensatz von Subjekt und Objekt gar nicht vorhanden ist, und einer solchen, welche ihn überwindet, bestehen bleibt, so kann der Schein der Natur im Kunstwerk nicht ein wirklicher Be-

trug sein, es kann den Zuschauer nicht in die gemeine Täuschung versetzen, als habe er ein wirkliches Naturwerk vor sich; es erscheint als Natur und nicht als Natur, als zweite Natur. Hier ist die Stelle, wo der tiefsinnige Satz Kants (Kr. d. ästh. Urtlskr. § 45) einzurücken ist: „an einem Produkte der Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. — Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht." Die weitern Sätze des Paragraphen, daß das Kunstwerk auf sich steht und sich selbst erklärt, folgen von selbst aus diesem seinem Grundcharakter und erklären sich zugleich mit der, nun notwendigen, weitern Entwicklung beider Seiten desselben. Die erste Seite ist: das Kunstwerk erscheint als Naturwerk. Darin ist vor allem enthalten, daß die innere Bedeutung desselben dem Zuschauer unmittelbar einleuchtet; die Herrschaft des Künstlers über sein Material bedingt ja den flüssig ungeteilten Übergang alles dessen, was er ausdrücken wollte, in sein Werk, und zwar so, daß man es findet, ohne sich durch einen Begriff Rechenschaft darüber zu geben. Dies ist nur eine nähere Bestimmung des dem Kunstwerk eigenen Naturcharakters in Rücksicht auf den Zuschauer; denn die Natur, weil sie sich nicht in Subjekt und Objekt entzweit, hebt in dem organischen Bau der innern Zweckmäßigkeit alle einzelnen wirkenden Kräfte so in dem Gesamtausdruck der Gestalt auf, daß, wer diese sieht, auch die werktätige Idee sieht, weswegen ja Kant so ganz ohne Grund die organische Schönheit zu dem bloß anhängend Schönen, d. h. zu dem, das bloß durch Vermittlung eines Begriffs gefällt (a. a. O. § 16), rechnet; ebenso aber ist in dem echten Kunstwerk alles Innere heraus und in die anschauliche Form rein aufgegangen. Das Meisterwerk erklärt sich selbst, Dunkel ist eine Eigenschaft, die das Kunstwerk degradiert. Unter Dunkel ist natürlich nicht zu verstehen die Ferne der Zeit, die Fremdheit der Sprache usw., sofern sie für eine spätere Zeit, ein anderes Volk eine gewisse Zurüstung von gelehrten Mitteln zur Erklärung eines Kunstwerks notwendig machen; auch fremde und verschwundene Kulturformen, welche ein gleichzeitiger Künstler der eigenen Nation zur Darstellung bringt und deren Verständnis gewisse Kenntnisse voraus-

setzt, machen ein Kunstwerk noch nicht im übeln Sinne dunkel, sofern nur das rein Menschliche, das alle unmittelbar verstehen, nicht mit solchen überladen ist; auch die Darstellung einer Form des Bewußtseins, welche zwar im menschlichen Geiste begründet, aber nur für einen Kreis von Zuschauern verständlich ist, die ein tieferes Geistesleben führen (wie Goethes Faust, erster Teil), fällt nicht unter den Vorwurf unzulässigen Dunkels, denn die ungleiche Bildung ist eine Schuld der Zeiten; noch weniger das Bedürfnis einer allgemeinen Notiz, die den Zuschauer, Zuhörer mit dem Gegenstande überhaupt, mit der dargestellten Situation bekannt macht: so unmittelbar leuchtet ja auch das Naturschöne der bedeutenderen Sphären, namentlich der geschichtlichen, nicht ein, daß der Zuschauer nicht erst wissen müßte, von was es sich in dem vorliegenden Auftritt handelt. Was aber schlechterdings keiner Erklärung bedürfen soll, das ist der Sinn eines Kunstwerks (vgl. die Krit. Gänge des Verf. B. II S. 49 ff.*), und der schlimmste aller Fälle ist der, wenn es so dunkel ist, daß man nach aller Mühe der Entzifferung nicht einmal wissen kann, ob man den Sinn richtig gefunden hat, wie bei dem zweiten Teil von Goethes Faust. Die letzte Ursache eines solchen Dunkels ist immer ein Nichtkönnen, also ein Mangel an Kunst. Man wende nicht ein, das sei dann ein Mangel des innersten Schaffens, nicht der Technik, diese könne vielmehr mit großer Fertigkeit durchgeführt sein; denn die Technik, wie sie vor uns entstanden ist als Spitze der ästhetischen Tätigkeit, worin alle vorangegangenen geistigen Momente sich zusammenfassen, ist der volle Strom, in welchem das Innere ungehemmt ganz zum Äußern wird, sie ist der sinnliche Erguß, der auch, nachdem er fest geworden, immer noch warm bleibt, nie erkaltet, dem man immer anfühlt, wie er frisch aus dem Innern gekommen. Die formell geschickte Technik, die noch übrig bleibt, wenn das Innere und Äußere auseinanderfällt, ist eben nicht die wahre, die lebendige. Die näheren Ursachen des Nichtkönnens, wie sie im Innern des Künstlers zu suchen sind, können sehr verschiedene sein: Mangel an Begabung, Unreife, Erloschensein der Phantasie, Erkranktsein derselben in Künstelei, Grille, Eitelkeit im Aufgeben von Geheimnissen: diese innere Seite beschäftigt uns hier nicht mehr, nachdem wir die Lehre von der Phantasie und von der Allegorie, der häufigsten Form

*) S. die zweite, vermehrte Auflage, München, Meyer & Jessen, 2. Band., 1913, S. 199 f.

des Dunkels, entwickelt haben, vielmehr stehen wir jetzt an dem Punkte, wo alle jene innern Mängel als äußere erscheinen müssen, indem die Stockung der Geistestätigkeit in einer Stockung der wahren, naturvollen Technik zum Vorschein kommt, das ausgeführte Werk sich nicht als geworden, sondern als gemacht darstellt und eines Kommentars über seinen Sinn bedarf. Nur der Fall ist noch besonders zu erwähnen, wo ein pathologischer Zustand des Künstlers, oder ein Mangel an Zufluß allgemein bedeutender Phantasiebilder Ursache der besonderen Form des Dunkels ist, welche Erläuterungen aus der Lebensgeschichte des Künstlers notwendig macht; dieser subjektive Charakter ist nämlich ein besonders häufiger Mangel von Kunstwerken in der neueren Zeit, und freilich hat auch das Publikum sich gewöhnt, mehr nach dem Subjekte des Künstlers, als dem Objekte, seinem Werke, zu fragen. Aber auch diese Art der Schwierigkeit des Verständnisses fällt einfach in die Gattung des unzulässigen Dunkels. Das echte Kunstwerk steht auf sich, der Künstler ist ganz abwesend, weil er in ihm ganz aufgegangen und anwesend ist, der Faden zwischen ihm und seinem Produkt ist abgeschnitten, es hat sein eigenes freies Leben, ist eine selbständige Welt. — In dem Satze, daß das Kunstwerk als Naturwerk erscheint, ist aber als weiteres Moment enthalten, daß es nicht den Ausdruck der Absichtlichkeit haben darf. Den innern Grund dieser Eigenschaft haben wir in § 406, 5 bereits in der einseitigen Fixierung des Moments der Besinnung gefunden; es kommt zwar erst darauf an, auf was der Künstler, in welchem dieses Moment überwiegt, sich besinnt: es kann ein sinnlicher (vgl. § 73, 2), ein moralischer, ein intellektueller Zweck sein, ein Effektstück kann also mancherlei Charakter tragen, aber alle Effektstücke haben den Überschuß der Besinnung miteinander gemein, und von diesem ist nun die Rede, sofern er in die Behandlung übergeht, so daß man dem Werk ansieht, daß der Künstler nicht unbefangen, wie dies in und zu § 487 gefordert ist, sondern in bewußter und verfänglicher Weise den Zuschauer im Auge gehabt, nicht die Sache mit und in ihrer Wirkung, sondern die Wirkung statt der Sache im Auge gehabt hat. Das echte Kunstwerk ist naiv, es weiß nicht um den Zuschauer. — Die andere Seite unseres Hauptsatzes war: das Kunstwerk erscheint, indem es einem Naturwerke gleicht, ebensosehr fortwährend als Kunstwerk. Dies setzt nun natürlich voraus, daß die ganze Umbildung des Naturschönen, die durch den Akt der Phantasie und die

Komposition vollzogen wird, in die technische Ausführung übergegangen sei. Das Material ist dadurch zum reinen Scheine vollständig umgewandelt und eine Täuschung darüber, daß man nicht Naturschönes, sondern durch die Kunst umgebildetes Naturschönes vor sich habe, kann daher gar nicht eintreten. Allein eine unvollkommene oder verkehrte Vollziehung der geistigen Intention kann Fehler und Verirrungen der Technik herbeiführen, deren Wirkungen höchst belehrend sind über die Wirkung der wahren Kunst im Sinne des jetzt vorliegenden Grundgesetzes. Unreife und verbildete Kunst kann nämlich meinen, das Naturschöne nach allen Momenten der Erscheinung darstellen zu müssen, indem sie die ausschließliche Natur des Materials (vgl. § 517) verkennt, und so einen Wettstreit mit der Natur auf einem Boden versuchen, worauf die Kunst es ihr nicht gleichtun kann, vielmehr in dem Grade, in welchem sie jener nacheifert, nur ihre Blöße zeigt: auf dem Boden der empirisch wirklichen, unmittelbaren Lebendigkeit (§ 379). Ein Werk, das aus diesem Irrtum hervorgegangen ist, täuscht einen Augenblick, aber schon in dieser augenblicklichen Täuschung kündigt sich Gefühl der Enttäuschung an, nur noch nicht mit Bewußtsein, sondern so, daß es, zum Gefühle der Täuschung geschlagen, diesem die Beimischung eines gespenstigen Grausens gibt; aber rasch stellt sich die volle Enttäuschung als eine aus Widerwillen und Lachen gemischte Empfindung ein. So wirkt die Verbindung der Malerei und Plastik in völlig polychromischen Werken der letzteren, namentlich in Wachsfiguren. Es kann aber noch auf andere Weise gegen jenes Grundgesetz gefehlt werden und auch dieser Fehler seinen Grund entweder in Unreife oder in Überreife haben: es wird nämlich mitten in der künstlerischen Bearbeitung ein Stück Natur stehen gelassen oder zwischen sie mit Absicht hineingestellt: natürlicher Stein, Baumstamm mit Rinde in der Baukunst, natürlicher Fels in der Plastik, aufgesetztes erhabenes Goldblech in der Malerei, Tiere auf dem Theater. Zu § 490 ist gezeigt worden, wie solche Einführung der wirklichen Natur in die Kunst gegen das Gesetz verstoße, das verlangt, daß das Material toter Stoff sei; jetzt sehen wir, wie dadurch ein übrigens künstlerisches Ganzes rein auseinandergesprengt wird: die Folge dieses Fehlers ist nämlich eine Enttäuschung, welche hinüberfällt auf den künstlerisch durcharbeiteten Teil, eine Zerschlagung des Kunsteindrucks, die rohe Natur tritt mit plumpem Fuße in das zarte Gebäude der Kunst und zertritt es.

Hätte man das Naturschöne, dem man hier begegnet, auf seinem Boden, in der Natur vorgefunden, so hätte man ihm in bereitwilliger Illusion, was ihm zur vollen Schönheit abgeht, aus der eigenen Phantasie zugewogen, hier aber, wo es sich zwischen die reine Schönheit der Kunst eindrängt, fühlt man nur seine Mängel und wird dadurch aus der Kunststimmung herausgeworfen.

Soll die Definition des Schönen in § 14, wie sie nun durch die vollendete Technik, die alles Innere im Äußern darstellt und alles Äußere zum Ausdruck des Innern erhebt, verwirklicht ist, so gefaßt werden, daß alle Hauptmomente der bisherigen Entwicklung darin niedergelegt sind, so lautet sie nun: das Schöne ist die durch den Geist erzeugte und in ein äußeres Material niedergelegte Umbildung der sinnlich begrenzten Erscheinung zum reinen Ausdruck der Idee.

§ 525

Die erste Stufe der vollendeten Technik ist die vollkommene Herrschaft über die Mittel der Darstellung ohne eigenen schöpferischen Geist oder die Virtuosität. Da es keine rein äußerliche Kunsttechnik gibt, so fordert dieselbe außer der Übung allerdings ein Talent, das sich auch in den Geist einer gegebenen Technik reproduktiv hineinfühlt; dieses ist jedoch von dem Talent überhaupt als einer isolierten Gabe der Technik der innerlich bildenden Phantasie (§ 409) verschieden. Die so von ihrem innern Bande relativ getrennte Technik erzeugt aber auch eine Erscheinung, worin die bloße Virtuosität ihre Schranke zu überspringen versucht und dem fragmentarischen Genie (§ 410) analog auftritt.

Es ist hier von Stufen die Rede, die in der Wirklichkeit als gesonderte Erscheinungen auftreten, von Graden der Durchdringung der Technik mit dem künstlerischen Schöpfergeiste, in welchen der Grundbegriff, wie ihn § 524 aufstellt, sich auseinanderlegt, Momente jenes Ganzen als einseitige Formen voranschickt, um jedes derselben vollständig zu entfalten, dann aber das Einseitige zu überwinden und ihm gegenüber in seiner Fülle hervorzutreten. Die unterste Form muß eine

solche sein, worin die Gewalt der Technik über das Material sich in der höchsten Sicherheit, ihrem ganzen Glanze zu erkennen gibt, aber auch nur sie, getrennt von dem schaffenden Geiste. Diese Trennung gehört wesentlich zu dem Begriffe der Virtuosität; man legt diesen Namen nicht der technischen Reife des Genius bei, der zugleich schöpferisch wirkt; der Virtuos ist nicht produktiver Künstler. Da es aber keine Kunsttechnik gibt, die nicht beseelt ist von innen heraus durch die schaffende Phantasie, so tritt hier eine Schwierigkeit ein, die sich am leichtesten allerdings aufhellt, wenn man von der Musik als einer Kunst ausgeht, in welcher die Komposition und die technische Ausführung so auseinanderfällt, daß der erfindende Künstler nicht notwendig auch in der Ausführung es zur Vollkommenheit gebracht haben muß, daher er dann hier, wenn dies der Fall ist, auch Virtuos heißen kann. Wirklich gehört der Ausdruck Virtuosität ursprünglich der musikalischen Welt an. Der musikalische Virtuos nun hat nicht nur ein Instrument oder das Organ der eigenen Stimme so völlig in seiner künstlerischen Gewalt, daß er ihm jeden Ton und Ausdruck, dessen es fähig ist, mit einer Fertigkeit entlockt, in welcher die letzte Spur der Mühe verschwindet, sondern er hat auch die reproduktive Fähigkeit, sich ganz in die Stimmung der Komposition zu versetzen und sie in seinem Vortrag durch alle ihre einzelnen Momente und Bewegungen hindurch zum vollen Ausdruck zu bringen. Schaffen hätte er das musikalische Kunstwerk nicht gekonnt; der Virtuos als solcher komponiert zwar wohl auch, aber nicht ein freies künstlerisches Ganzes, sondern regellosere Ergießungen, die ihm nur die Unterlage geben, um seine technische Fertigkeit zu entwickeln, namentlich variiert er zu diesem Zweck gegebene Kompositionen, aber eigentlich hervorbringender Künstler ist er nicht. Er verhält sich also, was den inneren Geist des Kunstwerks betrifft, anempfindend. Ebendies haben wir in § 490 von dem Talent überhaupt ausgesagt. Der Virtuos ist jedoch weniger als dieses; er hat Talent, aber in einem besondern, beschränkten Sinn. Das Talent schlechthin nämlich ist hervorbringend, in der Musik Komponist. Seine Schöpfung ist freilich nicht die ureigene des Genies, aber es folgt diesem in die Geheimnisse der Technik nicht in dem Sinne, wie wir die Technik jetzt verstehen, sondern der innern, bildenden, bauenden Technik; in der Poesie z. B. macht es nicht bloß gute Verse mit Leichtigkeit, sondern weiß die Anschauungsweise einer Zeit, eines Meisters in ge-

schickter Komposition niederzulegen, zu verbreiten, fortzubilden. Das Talent dagegen, das sich in der Virtuosität kundgibt, fühlt sich in einen gegebenen Geist nur hinein, wie er an eine gegebene Technik gebunden ist, es erfindet nicht, es exequiert nur, aber mit Seele, mit Verständnis der Seele. In den Künsten, in welchen Erfindung und Ausführung nicht auseinanderfällt, ist dies insofern anders, als das virtuose Talent notwendig auch erfinden muß, um seine Bravour in der Technik zeigen zu können; da wird man aber bemerken, daß die Erfindung nur Schein ist, daß sie in Reminiszenzen besteht, welche zusammengestellt sind zu dem Zweck, die glänzende Beherrschung aller Mittel daran entwickeln zu können. — Die Virtuosität tut nun aber allerdings noch einen weiteren Sprung, der sie in das Gebiet des kühnsten Schaffens zu tragen scheint. Da nämlich die Technik keineswegs bloß Handwerksregel ist, sondern aus einem Ganzen von Darstellungsmitteln besteht, dem der Genius seinen Geist eingehaucht hat, so wird sie zu einem relativ selbständigen Ganzen, dem ein Reiz inwohnt, getrennt von dem ursprünglichen Bande es auf eigene Faust zu versuchen: die Geschicklichkeit, mit anempfindender Seele gepaart, emanzipiert sich von dem, an was sie sich anempfinden muß, um zur wahren Kunstleistung fähig zu sein, ihre Freiheit von Mühe nimmt sie für positive, inhaltsvolle Freiheit, und wie sie nun jenes Band sprengt, ist es, als ob ein Dämon in sie führe, wie in die Beine des Betrunkenen, die dem Willen nicht mehr gehorchend auf eigene Faust absonderliche Figuren ausführen. So werden die Finger des musikalischen Virtuosen toll, die gereizten Nerven handeln für sich und in losgelassenen Kapricen, Seltsamkeiten, Überraschungen und Sprüngen aller Art täuschen sie mit dem Afterbilde des echten Genius das Ohr des Hörers, das im Wirbel vergißt, daß Kunststück nicht Kunst, daß innere Notwendigkeit und Harmonie der Grundzug der letzteren ist. In den andern Künsten wird sich der Virtuos durch den Zug seiner technischen Sicherheit auf ähnliche Weise zu einem Scheinbilde der fragmentarischen Genialität (die trotz ihren Mängeln doch etwas unendlich Höheres ist als der losgelassene Flug der technischen Bravour) fortreißen lassen: Formen, Stellungen, Bewegungen, Licht- und Farbeneffekte, Szenen, Bilder vertreten hier die Töne, er sucht das Schwierige auf, um seine Macht zu zeigen, und das leicht überwundene Schwierige gibt sich den Schein kühner Gedanken.

§ 526

Die zweite Stufe bildet das Eindringen des schöpferischen Geistes als eines zunächst bloß subjektiven in die Technik. Die Phantasie, mit welcher die wahre Technik an lebendigem Bande vereinigt bleibt, ist nämlich zunächst die subjektive des einzelnen Künstlers, die den Akt jeder Schöpfung mit der Auffassung des Gegenstands beginnt. Im Begriffe der Auffassung liegt es, daß der Künstler den Gegenstand von der Seite ergreift, welche der Subjektivität seiner Phantasie zusagt. Ist diese Subjektivität eine relativ enge, beschränkt sie sich aber auf ein Gebiet, worin sie von der zunächst ergriffenen Seite in das Innere des Gegenstands zu dringen vermag und sich daher in Einklang mit dem Objekte bewegt, so ist der Ausdruck dieser Schranke, wie er sich in einer stehenden Technik niederlegt, Manier im berechtigten Sinne; gewöhnt sich aber die Subjektivität in eine Auffassungsweise so ein, daß sie dieselbe ohne Fug erweitert und in Widerspruch mit dem objektiven Leben des Gegenstands geltend macht, so entsteht Manier im übeln Sinne des Worts.

Das Wort Manier wird hier natürlich nicht in seiner ursprünglichen, rein äußerlichen Bedeutung: eine Art der Führung des Werkzeugs, genommen; diese Bedeutung ist weiter unten an ihrem Ort aufzuführen, das aber ist streng festzuhalten, daß in unserem jetzigen Zusammenhang keine geistige Erscheinung mehr in anderem Sinne auftritt, als wie sie sich in einer bestimmten Art der Technik ausspricht. So ist denn Manier im vorliegenden tieferen Sinne die in der Subjektivität der Auffassung zurückgehaltene Phantasie, wie sie sich in der Technik niederlegt. Auffassen muß zunächst jeder Künstler; Auffassung ist der Moment, wo das Objekt aufhört, bloß Objekt zu sein, indem die Phantasie es erfaßt, in ihr Inneres setzt. Es ist dies nicht dasselbe wie der allgemeine Schritt von der Anschauung zur Einbildungskraft (§ 387), denn wir haben jetzt den Künstler, seine schon geübte Phantasie und Technik, und in dies Ganze von stoffbewältigender Tätigkeit zieht er den Gegenstand herein durch die Auffassung. Ge-

wöhnliche Soldatenbilder, wie sie für Kinder gemalt werden, Veduten, Tiere in der gewöhnlichen Abbildung der Naturgeschichten sind Darstellungen von Gegenständen ohne Auffassung; sind die Soldaten in Gruppen zusammengestellt mit irgendeinem Grade von Charakteristik, ist nur irgendein Hauch von Leben in der Landschaft, erscheinen die Tiere bewegt, so ist schon Auffassung da. Die Auffassung ist aber der Anfang eines tieferen Aktes, worin die Phantasie des Künstlers das wahre objektive Leben des Gegenstandes so in sich hereinnehmen und ihr subjektives Leben so in es ergießen soll, daß der Gegensatz des Subjektiven und Objektiven überhaupt verschwindet (vgl. § 412). In diesem Akte darf und kann sich die Auffassung, obwohl immer zunächst subjektiv, unbeschadet der objektiven Durchdringung des Gegenstandes erhalten. Der ganze Geist der Behandlung bekommt davon seine Färbung, daß der Künstler von dem oder jenem Punkte aus in den Gegenstand eingedrungen ist. Es wird sich dies bei der Entwicklung des Stilbegriffs erklären. Nun können aber zweierlei Fälle eintreten, in welchen statt dieser völligen Tilgung des Gegensatzes das subjektive Moment im Übergewicht erscheint. Entweder die Auffassung schreitet fort zur wirklichen Durchdringung des Objekts, aber die künstlerische Subjektivität ist eine vergleichungsweis enge, beschränkt sich auf ein kleines Gebiet des Naturschönen und innerhalb desselben auf einen engen Ausschnitt von Erscheinungen, Stimmungen, Tönen usw., sie ist aber in ihrem engen Kreis objektiv: d. h. sie faßt nur die Erscheinungen auf, welche ihr diejenige ästhetische Wirkung wirklich entgegenbringen, für die sie hauptsächlich organisiert ist, läßt alles andere liegen, was sich nicht in dieser Stimmung, diesem Lichte behandeln läßt, wenn man nicht der Sache Gewalt antun will, sie wiederholt sich in dieser Weise beständig, aber nie auf Kosten des Gegenstandes, denn sie schreitet zu jener innigen Durchdringung des Objekts fort, in welcher die Auffassung mit dem wirklichen Leben desselben zusammentrifft: die so beschränkte Kunstart, sofern sie sich in einer der angewöhnten Auffassung entsprechenden Technik niederlegt, heißt Manier im guten Sinne des Worts; man fühlt in ihren Werken mehr den Künstler als den Gegenstand, doch ohne daß eine Kluft des Eigensinns diesen von jenem trennte; es ist nicht die Mißhandlung des Gegenstands, sondern die Enge des Wiederkehrens, was die subjektive Seite in den Vordergrund stellt. Man kann den Niederländern

nicht vorwerfen, daß sie nicht mit inniger Liebe in ihren Gegenstand eingehen, aber niemand wird ihre Auffassung und Ausführung Stil nennen, sondern es ist Manier, aber das Wort schließt keinen Tadel ein, soweit sie nicht (was im Einzelnen allerdings geschieht) den Gegenstand nur als Mittel aufsuchen, um ihre Gefühls- und Malweise daran glänzen zu lassen. Der andere Fall tritt ein, wenn die Subjektivität sich auf Kosten des Objekts verengt. Hier ist von vornherein eine gewisse Schuld vorauszusetzen: eine ursprünglich elastischere Subjektivität rennt sich aus Trägheit oder Eigensinn in die Enge einer Auffassungsweise fest oder eine ursprünglich engere verkennt ihre Schranken. Zunächst wird sie noch die Stoffe ergreifen, welche die ihr zusagende Wirkung ihr entgegenbringen, sie wird aber schon geneigt sein, die mitwirkenden Seiten, welche von dem Grundtone mehr oder minder, bis zum vollen Kontrast, abweichen, nicht in ihrer Berechtigung aufzufassen, einen energischen, einen sanften, einen düstern Ton, ein rosiges Licht, einen bläulichen Hauch usw. über alles zu ziehen, auch den starken Körper schlank und weich, den schlanken und weichen stark und heroisch zu behandeln usw. Nun bestimmt ein solcher Künstler der ihm eigenen Auffassung gemäß seine Technik; jene fängt an, zur Gewöhnung zu werden, diese auch; aber die Verhärtung der Technik ist nicht einfach eine Folge der verhärteten Auffassung, sondern übt eine rückwirkende Gewalt auf diese aus. Dies letztere Moment ist ganz wesentlich; das Festrennen geht zuerst von innen nach außen, dann verstärkt von außen nach innen zurück; der Künstler möchte wohl anders, aber die gewohnte Pinselführung, Farbengebung, Handhabung des musikalischen Instruments usw. ist schon stärker als er; er hat sich in dem gefangen, was ursprünglich frei von ihm ausging. Nun bringt die Verhärtung weiter: er fängt an, auch Gegenstände, welche die ihm geläufige Wirkung nicht darbieten, zu behandeln, als böten sie sie dar, und er endigt damit, sie denjenigen aufzuzwingen, welche die entgegengesetzte, und zwar nicht nur teilweise, sondern im Ganzen ihrer Erscheinung darbieten. So pressen die italienischen Manieristen, in welchen das Einseitige des M. Angelo und Correggio zur Unnatur, dort des Gewaltsamen, hier des Süßen und Sentimentalen ausgeschlagen ist, alles, mag es biegen oder brechen, in das Prokrustesbett der einen oder andern dieser Auffassungsweisen; so gibt es Porträtmaler, denen unter der Hand jeder Kopf ins Heroische oder Empfindsame hinüber-

gleitet, Landschaftsmaler, welche der Luft, den Erdformen überall dieselbe stehende Physiognomie geben, ja allen Baumschlag überein behandeln, so daß man lauter Linden, Stechpalmen u. dgl. zu sehen glaubt. Die immer gleichen, stehenden Gesichter älterer Meister wie eines Giotto, Fiesole, P. Perugino, Fr. Francia gehören nicht hieher, das ist der unschuldige Fehler einer noch jugendlichen Kunst, die für eine Gemütsstimmung, eine Art, zu sehen, die in der Zeit liegt, die entsprechenden Formen gefunden hat und noch nicht zu wechseln versteht. In der Musik wimmelt es von schlagenden Beispielen, in der Poesie erinnern wir an J. Paul, dessen großer Genius sich kapriziös in einer bis zum Unerträglichen wiederkehrenden, bis auf die Einzelheiten der Satz- und Wortbildung hinaus verhärteten Technik der Sentimentalität und des Witzes verfangen hat. — Übrigens versteht sich, daß der gemeine Sprachgebrauch nicht so streng unterscheidet als die Wissenschaft, daß er Manier oft für das anwendet, was wir sofort Stil nennen werden. Es gibt allerdings ein Gebiet, wo die Begriffe schwanken müssen: das große Feld von Kunstweisen, die zu bedeutend sind, um sie als Manier, zu unbedeutend, um sie als Stil im strengen Wortsinne zu bezeichnen. Wir werden dieses Feld in dem geschichtlich erweiterten Kreise der gegenwärtig vorliegenden Begriffe finden.

§ 527

Die Einheit der, obwohl innerhalb der Grenzen einer gewissen Auffassung, mächtigen und weiten Subjektivität mit der vollendeten Technik ist die höchste und letzte Stufe oder die wahre **Meisterschaft**. Diese Subjektivität durchdringt den Gegenstand und sich mit ihm, scheidet alles Unbestimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine von dem Wesentlichen aus und legt die der Großheit ihrer Anschauung entsprechenden, in festem Rhythmus schwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechsel des Augenblicks erhabenen Charakter monumentalen Formen in der schöpferisch umgebildeten Technik nieder. Die Technik als habitueller Ausdruck dieser objektiven Gewalt des Genius oder das Ideale, wie es in der technischen Gewöhnung erscheint, heißt **Stil**.

Wenn man die Technik nur als eine von der Durchdringung mit der schaffenden Phantasie relativ trennbare und die Vollkommenheit derselben gegenüber den noch Ungeübten, noch Lernenden im Auge hat, heißt auch der bloße Virtuos und der auf Manier Beschränkte ein Meister. Im intensiven Sinne des Worts aber kann Meisterschaft nur die Stufe bezeichnen, wo das Meiste, das Höchste erreicht ist, und dies ist eine vom wahren Genius durchdrungene Technik. Der Meister in diesem vollen Sinne des Worts schafft eine neue Technik (vgl. Anm. zu § 491), er ist also vor allem mehr als Virtuos; diese neue Technik drückt aber mehr aus als eine bloß subjektive Auffassung, denn sonst ist sie streng genommen nicht wert, überliefert, d. h. allgemein gemacht zu werden, da nur das Wahre, das Objektive auch das wahrhaft Allgemeine ist; daher heißt auch der Künstler, der nur Manier verbreitet, nur im ungenaueren Sprachgebrauche Meister. Ebenso intensiv, wie das Wort Meister, wird nun hier auch der Ausdruck Stil genommen. Nach dem beliebten Satze le stile c'est l'homme même hat jeder Stil, der in seiner Technik irgendeine Individualität bleibend ausdrückt; da wird Stil genommen wie das Wort Charakter, wenn man nur formell das Moment der Gleichmäßigkeit, und wäre es die Gleichmäßigkeit des Ungleichmäßigen, im Auge hat (vgl. zu § 333); dann gibt es auch einen schlechten Stil, dann kann man von einem Stil Kotzebues reden. Wir nehmen aber das Wort hier absolut, in dem Sinne, den man damit verbindet, wenn man schlechtweg sagt: er hat Stil, oder: das ist (nicht bloße Manier, sondern) Stil, ebenso wie man sagt: er ist ein Charakter, das ist Charakter. Wenn man also herkömmlich einen objektiven und subjektiven Stil unterscheidet, so werfen wir den subjektiven Stil zurück zur bloßen Manier. Alle anderen Unterscheidungen, die man aufzuführen pflegt, gehen entweder schon auf die historische Bedeutung des Stilbegriffs, und zu dieser werden wir erst im Verlaufe fortschreiten, oder auf die Stilarten, wie sie durch die Bedingungen der einzelnen Künste entstehen, und auch diese Erweiterung des Stilbegriffs soll sich uns erst im Folgenden ergeben; es ist falsch, ihn auf die letztere Bedeutung zu beschränken wie Rumohr; oder sie suchen wirklich die möglichen individuellen Stile einzuteilen — und dies führt auf den schwierigen Punkt, von dem hier auszugehen ist. Es kann nämlich nach der Bestimmung des Paragraphen scheinen, als könne es nur einen Stil geben, weil

es nur eine Art gibt, die Dinge wahrhaft in ihrem Wesen zu schauen. Das Genie gibt die Sache selbst; eine Sache scheint aber nur auf eine Weise und in einem Stil wahr gegeben werden zu können. Gebe man etwa nur so viel zu, daß die großen nationalen und geschichtlichen Unterschiede in der Auffassung eines Gegenstands (z. B. der Persönlichkeit und des Charakters) einen berechtigten Stilunterschied begründen, so würde uns dieses Zugeständnis hier, wo wir ja wie gesagt noch vom einzelnen Meister handeln, nichts helfen. Es ist aber doch unzweifelhaft, daß gleichzeitige Meister bei Behandlung derselben Gegenstände verschiedenen Stil zeigen, wie z. B. Michelangelo und Raffael, Goethe und Schiller, und daß doch jedem derselben Stil im vollen Sinne des Wortes zuerkannt wird. Hier entsteht die Aufgabe, zu zeigen, was zum vorigen Paragraphen ausgesprochen ist, daß die Subjektivität der Auffassung, worin diese Unterschiede des Stils ihren Grund haben, mit der strengen Objektivität, welche doch dem Stile wesentlich ist, sich ohne Widerspruch verträgt. Zu diesem Zwecke müssen wir zuerst auf die Arten der Phantasie §§ 401 ff. zurückgehen. Von diesen fällt die zweite, auf den Unterschied der Stoffe gegründete (§ 403), sogleich weg, denn es ist jetzt die Rede von verschiedener und doch objektiver Behandlung desselben Stoffs; die Einteilung nach Momenten der Phantasie (§ 404) fällt insofern ebenfalls weg, als sie die Grundlage zu den verschiedenen Künsten und Zweigen dieser Künste bildet, denn es ist jetzt die Rede von verschiedener und doch objektiver Behandlung in einer und derselben Kunst, allein die in dieser Einteilung begründeten Arten mischen sich auch, und diese Mischung wird nicht nur für die Entstehung der historischen Stilunterschiede bestimmend werden, sondern sie ist es schon hier, bei der Frage nach den individuellen Stilunterschieden; ganz aber gehört hieher der Unterschied der einfach schön, der erhaben und der komisch gestimmten Phantasie (§ 402). Jene verschiedenen Mischungsverhältnisse können sich aber mit diesen letzteren Arten wieder auf verschiedene Weise verbinden, und hierauf gründen sich die verschiedenen Organisationen der Phantasie, wie der Unterschied des Stils aus ihnen hervorgeht. An wenigen Beispielen der landschaftlichen und menschlichen Phantasie in verschiedener Mischung mit der plastischen und rein malerischen sowie mit der erhabenen und schönen läßt sich nun zeigen, wie bei subjektiv verschiedener Art, ein und dasselbe Objekt zu sehen und zu em-

pfinden, dennoch Stil möglich ist. Hier muß der unbestimmte Ausdruck (§ 526): Auffassung des Gegenstands von der Seite, die der Subjektivität des Künstlers zusagt, genauer genommen werden. Seite ist eines der Momente, welches die Erscheinung eines der Darstellung gebotenen Stoffs in sich befaßt, und zwar eine bedeutende, wesentliche, von welcher aus der Gegenstand in seinem Innern sich ergreifen läßt, und zwar so, daß auch die andern Momente seiner Erscheinung mitergriffen werden, nur je in dieser Auffassung als untergeordnet; so ist eine Landschaft ein Ganzes von Erdformen, worin sich hauptsächlich das Reich der Linien darstellt, von Vegetation, Licht und Luftleben, Wasser usw.; der menschliche Körper bietet in Knochen und Muskel die Erscheinung des organisch Starken, in Fett und Haut des weicher Umkleidenden, im Angesicht und Händen und ihrem Spiel die Erscheinung des geistigen Ausdrucks in seinen verschiedenen Richtungen dar, so daß mehr der Wille oder die empfindende Seele oder der Gedanke hervortritt; eine Handlung zeigt das Bleibende der Sitte, die augenblicklichen und doch vielfach motivierten Erregungen des Temperaments, der Gedanken- und Gefühlswelt und den Moment des Entschlusses. Nun setze man, daß einer dieser Stoffe gegeben sei in einer Erscheinung, in welcher unbeschadet seiner objektiven Natur das eine oder andere dieser Erscheinungsmomente zum Standpunkte der Auffassung genommen, zum Mittelpunkte der Darstellung erhoben werden kann, so ist man bis dahin gekommen, wo die Sache klar wird. Man nehme also z. B. eine Landschaft, welche bedeutende Linien, bedeutende Baumgruppen, Reize des Licht- und Luftlebens im Sinne der südlichen Natur darbietet, so wird ein genialer Landschaftsmaler seiner subjektiven Auffassung gemäß hauptsächlich das Großartige der Erdformen, ein anderer mehr das Bedeutende der Vegetation hervorheben und zugleich dem Zauber im Licht- und Luftleben nachgehen, jene Seite aber mehr zurückstellen, beide aber können von ihrem Auffassungspunkt in das volle Leben des Gegenstands eindringen. Cl. Lorrain und Rottmann haben beide Stil, obwohl dieser in der Poesie des Erdlebens, jener des Baum-Licht- und Luftlebens bedeutender ist. Man denke sich aber, daß diese beiden ihre klare, offene, plastische Auffassung einer nordischen, in Linien und Vegetation schwunglosen, rauhen, in Licht und Luft düstern Landschaft aufdrängten, so würde nicht Stil, sondern Manier entstehen. Hier wäre die Auffassung eines

Ruisdael und Everdingen gefordert; auch diese beiden haben Stil, aber sie würden manieriert, wenn sie ihre Auffassung einer südlichen Landschaft aufdrängten. So wenn Raphael und Michelangelo denselben Gegenstand darzustellen hätten, so könnte jeder von ihnen unbeschadet der objektiven Natur desselben seinen Stil geltend machen, sofern derselbe die muskulöse, starke, gewaltig bewegte Auffassung ebensogut zuließe als die großartig schöne. Man setze: beide hätten einen Moses zu malen gehabt, die Situation aber wäre frei gegeben gewesen; so hätte Michelangelo ihn als den erhaben zürnenden aufgefaßt, wie in seinem bekannten plastischen Werke, Raphael als den ernstmilden, ruhig großen Gesetzgeber, beide großartig, beide berechtigt, beide im intensiven Sinne des Stilbegriffs. Wäre aber ein besonderer Moment darzustellen gewesen, so wäre Michelangelo ohne Zweifel manieriert geworden, wenn dieser Moment der einer milden und schönen Stimmung gewesen wäre (so wie er manieriert ist in der Übertragung seiner überstarken Formen und gewaltsamen Stellungen auf die Gruppe der Seligen im Jüngsten Gericht), und Raphael wäre vielleicht manieriert geworden, wenn dieser Moment ein furchtbarer gewesen wäre: er hätte versucht, den Michelangelo da nachzuahmen, wo nur Michelangelo heimisch war. — Der ganze Schwerpunkt des Stilbegriffs liegt nun darin, daß er die idealbildende Tätigkeit (§ 398) darstellt, wie sie in die technische Gewöhnung übergegangen ist. Wo gewisse Bedingungen ausbleiben, um von jenem innern Akte zu dieser technischen Gewöhnung den Übergang zu gewinnen, kann Einzelnes gelingen, von dem man Idealität aussagen kann, aber Stil ist nicht da: man sieht dem Zuge der Hand, den Linien, Tonverhältnissen, dem Gebilde des Dichters an, daß der innere Schwung nicht habituell übergegangen ist in die technischen Organe, was freilich auch auf mangelnde Fülle der geistig innerlichen Phantasietätigkeit, wenigstens im Sinne einer dauernd gleichmäßigen Wirkung, schließen läßt. Die Düsseldorfer Schule hat einzelnes Treffliches geleistet, aber man hat nicht mit Unrecht zwischen ihr und der Münchener Schule so unterschieden, daß diese Stil habe, jene nicht. Die Großheit, die alles Kleine, Zerfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des mit Geist durchdrungenen Gegenstands mit gewaltiger Faust herausführt ans Licht, die festen Knochen der Darstellung, den markigen Rhythmus, das Monumentale, was durch diese wie für eine Ewigkeit hingestellten Formen in die

Ausführung tritt: alles Dies läßt sich auch im Begriffe des Architektonischen zusammenfassen. Daß der Bildhauer in Manier zerfährt, wenn er das Band löst, welches seine Kunst innerlich und äußerlich an die Baukunst knüpft, leuchtet von selbst ein; länger hatte man vergessen, daß auch die Malerei zur Ausbildung dessen, was man Stil nennt, am sichersten durch Anlehnung an diese Kunst gelangt; die Entwicklung der Münchener Schule brachte diese Wahrheit wieder zutage; freilich sind die rechten Kräfte auch hier vorausgesetzt, Cornelius hat schon in seinen Skizzen zu den Nibelungen und zu Goethes Faust recht schlagend gezeigt, was Stil heißt. Es hat aber einen tiefern Sinn, wenn man das Wesentliche des Stils ein architektonisches nennt; die festen Maße, das Gewaltige und Große der Architektur, ihr in mächtigen Massen sprechender Rhythmus, der ganze objektive Charakter dieser Urkunst dringt auch in der Musik und Poesie hindurch, wo wahrer Stil hervortritt.

§ 528

1 An den äußern Grenzen der Kunstschöpfung kann der Stil gegen den Geschmack (§ 509) und das negative Gesetz der
2 Korrektheit verstoßen. Da aber der Genius seine Grenze (vgl. § 527) nicht immer einhält und da ein nicht überwundener Rest der bloßen Subjektivität auch in der objektiven Auffassung zurückbleibt, so gibt es Manier am Stile. Ferner wird der Meister des Stils, wie er seine Höhe auf dem in § 411 bezeichneten Wege erstiegen hat, auch an einem Punkt ankommen, wo er stehenbleibt und dann abwärts geht; dann wird sein Stil in Manier versinken. Ebendies wird durch Schüler geschehen, welche seine Formen ohne den inwohnenden Geist sich aneignen, während andere seinen Stil lebendig fortbilden, den reiferen eines fortgeschrittenen Meisters aufnehmen und dann einen eigenen entwickeln.

1) Nur zu dem Zwecke wird der Begriff des Geschmacks aus § 509 noch einmal aufgenommen, um zu zeigen, wie eben das Große, was

im Stile liegt, über die Taktrücksichten des Geschmacks mit seinen mächtigen Schritten gelegentlich rücksichtslos hinüberschreiten kann. Shakespeare ist dort schon angeführt und man hat mit Recht von ihm gesagt, daß, wer eine grandiose Toga um einen gewaltig bewegten Heldenkörper wirft, nicht nach jeder kleinen Falte sehen kann, ob sie geschmackvoll gelegt sei. Phantasie, „das Riesenweib, das unter Donnersturm den Mund auftut, nach der purpurnen Wolke die Hand streckt und sie als Gewand umwirft", hat keine Zeit, danach zu fragen, wie sie im Salon aufgenommen würde. Es ist wahr, daß auch Geschmacksverletzungen in Begleitung des Stils vorkommen, welche nicht aus einem erhabenen Übersehen, sondern aus einer kleinen Absichtlichkeit kommen, die sich seltsam mit der wahren Größe verbinden kann. Es ist dies zu § 509 von Shakespeare schon zugegeben; seine Geschmacklosigkeiten kommen meist in der Konversationssphäre vor, und wenn er darin allerdings der Mode seiner Zeit huldigt, also dem, was damals für Geschmack galt, uns aber als Ungeschmack gilt, so nimmt er doch teil an der gemeinsamen Schuld einer falschen konventionellen Bindung und seine Anbequemung an einen falschen Geschmack ist ein Verstoß gegen den guten, von dem er als höher Begabter ein Gefühl hätte haben sollen, aber ein um seiner übrigen Größe willen verzeihlicher. Man hüte sich jedoch wohl, die kühnen Blitze in den Stellen, wo das Pathos seine höhere Sprache spricht und worin er mit der höchsten poetischen Absicht die phantasielosen Begriffe von Ordnung und Maß vor den Kopf stößt, zu den Sünden gegen den guten Geschmack zu rechnen, wie z. B. die furchtbar herrlichen Worte Macbeths: „und Mitleid, wie ein neugeborenes Kind, auf Sturmwind reitend" usw. So sind die Worte in Goethes herrlichem Liede der Mignon: „es brennt mein Eingeweide" nicht ein Verstoß gegen den Geschmack, sondern hoch über allem bloßen Geschmack mit seinen Begriffen von Schicklichkeit. Selbst im Lohensteinschen Schwulst sind Perlen wirklich großen Stils, welche nur die Gottschedsche Diktatur, die alle Poesie unter den Stab des Geschmacks stellen wollte, als geschmackswidrig verdammen konnte. — Ähnlich verhält es sich mit dem Gesetze der Korrektheit. Dieser Begriff ist ein rein negativer, d. h. er stellt Richtigkeitslinien auf, welche nicht verletzt werden sollen, aber welche nicht verletzt zu haben noch entfernt kein ästhetisches Lob ist. Es war die Zeit der leeren Kunst, der konventionellen Poesie (vgl.

§ 476), welche den Begriff der Korrektheit für ein positives Prinzip nahm. Die höhere Kunsttechnik ist ein Lebendiges, dem jeder große Genius einen neuen Geist einhaucht; der Genius ist autonomisch. Zieht man daher das ganze Gebiet der ästhetischen Regel von dem Umkreise ab, in welchem von einem gegebenen äußern Gesetze die Rede sein kann, so bleibt nur die allgemeine Grundlage der gemein-technischen Normen und in den Künsten, welche direkt ihr Vorbild in der Natur haben, das notwendig Regelmäßige in den Gebilden der letzteren. Ein geometrischer Verstoß des Architekten, eine ungleiche Stellung der Augen, Verletzung einer Proportion im Werke des Bildhauers, eine Verzeichnung des Malers, eine ungelöste Dissonanz, falscher Ton des Musikers, Übersehen einer Unwahrscheinlichkeit und Schnitzer im Versmaß bei dem Dichter: dies sind Fehler, welche nicht vorkommen sollen, aber sehr leicht vorkommen können als einzelne Schwäche selbst des größten Stilisten. Cornelius und Genelli haben Stil im besten Sinne des Wortes und doch leiden ihre Werke an teilweise groben Verzeichnungen. Absichtliche Unrichtigkeiten, welche von der Berechnung auf einen gewissen Gesichtsstandpunkt herkommen oder gewisse höhere Wirkungen unmerklich motivieren, sind etwas ganz Anderes, sie sind nicht Fehler, sondern absichtliche Mittel. Die Griechen haben bekanntlich hierin ganz frei gehandelt, auch Raphael bietet belehrende Beispiele. Wenn man übrigens dem Meister wirkliche Inkorrektheiten nachsieht, so darf dies natürlich nicht so verstanden werden, als ob dem Schüler ein Freibrief für Nachlässigkeit gegeben werden solle; die Geniesucht, welche im Inkorrekten die höhere Freiheit der Phantasie sucht, ist um wenig besser als der entgegengesetzte Formalismus der Meistersängertabulatur und der Gottschedianer, welche die Kunst, untadelige Verse zu machen, für Poesie hielten.

2) Daß es Manier am Stile gibt, daß dieselbe da hervortritt, wo ein Meister des Stils Stoffe ergreift, die sich gegen seine Auffassungsweise sträuben, wurde zum vorigen Paragraphen schon berührt. Michelangelos Beispiel, das dort angeführt worden, ist besonders belehrend. Auch Rubens wird manieriert, wenn er seinen saftigvollen, leidenschaftlich energischen Stil auf Stoffe überträgt, welche ruhige, sanfte Schönheit fordern. Rottmann wurde manieriert, wenn er den Lichteffekten stärker nachgieng, als dies mit seiner plastischen Auffassungsweise vereinbar war. Goethe wird manieriert, wenn er seine mensch-

lich schöne Auffassungsweise auf schlechthin drastische Stoffe überträgt, Schiller, wenn er mitten in große Handlungen und zwischen starke Stellen seinen sentimentalen Ton einschiebt; auch sonst fühlt man, wie von der Zeit an, da er seinen Stil gefunden und es ihm leicht aus der Hand geht, stellenweise das fertige Machen der Manier bei ihm eintritt, so namentlich in der Jungfrau von Orleans. Ob man die erste Stufe in der Entwicklung des Genius, wo er wie eine Naturgewalt hervorbricht (§ 411), als Manier oder als Stil zu bezeichnen habe, kann zweifelhaft scheinen. Das Große in Goethes und Schillers ungestümer Jugenddichtung weist auf den werdenden Stil hin, das Mutwillige daran ist sehr subjektiv und, sofern es als angewöhnter Ton erscheint, als Manier zu bezeichnen, das Unreife und Rohe fällt unter keinen dieser beiden Begriffe. Wie aber die Kraft gewachsen ist, so nimmt sie auch ab, und diese Abnahme wird es allerdings mit sich bringen, daß eines großen Künstlers ganze Technik in Manier versinkt. Was von dem Hervortreten derselben bei Goethe und Schiller soeben erwähnt ist, gehört zum Teil schon hieher. Der Künstler kopiert nun sich selbst; seine großen Formen überleben den Geist, der sie geschaffen, und verlieren ihre objektive Macht und Wahrheit auch da, wo der Gegenstand der Auffassungsweise an sich entspricht, erscheinen daher als bloß gemacht. Der Verlust der objektiven Gewalt wird aber allerdings auch mit einer dem zunehmenden Alter eignen Neigung zusammenfallen, solche Stoffe zu ergreifen, an welchen, weil sie der Auffassung nicht zusagen, schon bei noch voller Kraft der Stil zur Manier geworden wäre. So sah Goethe wohl ein, daß sein Faust im zweiten Teil in das höhere, handelnde, politische Leben geführt werden müsse, aber er mochte fühlen, daß dies nicht sein Boden sei, und wagte sich nicht an die Fortsetzung; im hohen Alter aber tat er es und wurde manieriert im höchsten Grade. Auch schon in seiner natürlichen Tochter ergreift er einen Stoff, der am Krater einer Revolution spielt, und was sonst Schönheit der zartesten Humanität war, wird als Überzuckerung eines vulkanischen Bodens Manier der „Silberbleistiftzüge". Überhaupt aber wird seine weise Beschaulichkeit, sein Maß, seine Durchsichtigkeit, seine edel weibliche Seelenmilde, sein reiner Adel, seine objektive Ruhe in seinen späteren Werken zur Vornehmheit, schleppenden, kanzleistilartigen Bedächtigkeit, Wohlweisheit, schönfärbenden Abschwächung. Ein anderweitiges Moment kommt hinzu bei

Künstlern, die zwar Stil haben, aber einen solchen, der angesichts höherer Fortschritte als ein unreifer erscheint, wie z. B. bei P. Perugino. Er hat bekanntlich am Ende handwerksmäßig seine Formen wiederholt und erscheint in diesem Stadium als Manierist; da kam aber zu der natürlichen Abnahme der erfüllenden Geisteskraft die Scheu, sich die schon erfolgten Fortschritte höherer Meister anzueignen, und diese Erscheinung führt vom Individuum schon hinaus auf den historischen Boden des Kunstlebens im Großen. Ebendahin weist uns aber auch die Schlußbemerkung des Paragraphen; sie leitet vom einzelnen Meister zunächst zur Schule zurück, die aber nun in einem andern Zusammenhang als früher auftritt. Der Schüler, der nicht Gabe und Beruf hat, selbst Meister im intensiven Sinne des Wortes zu werden, verbreitet den Stil seines Meisters, setzt ihn aber nach und nach zur bloßen Manier herunter, weil der Genius fehlt, der diese großen Formen ausfüllen sollte. So ist das holde Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo da Vincis in der Mailändischen Schule vielfach zum manierierten Grinsen geworden, so geht von M. Angelos Kraftstil und Correggios Anmuts- und Entzückungsstil jene oben schon erwähnte doppelte Linie des Verfalls aus: die falsche Kraftmanier und die falsche Anmuts-, die süßliche und doch nervös aufgeregte Sentimentalitätsmanier; so wird Goethes Stil als vornehme Manier, so Schillers als rhetorische Phrasentechnik fortgeführt und verbreitet. Man darf aber darum nicht annehmen, daß der individuelle Stil, sobald er in die Hand anderer Individuen übergeht, notwendig in Manier ausarte; dies geschieht nur durch unbegabte oder geistig nicht gesunde Schüler, noch mehr unter ungünstigen Zeitbedingungen, wenn es nämlich mit der Kunst überhaupt schon abwärts geht; der tüchtige und selbst zum Großen berufene Schüler führt den Stil in seiner vollen Kraft fort, bis er ihn überflügelt, wie Raphael den Perugineskеn. Ehe er seine ganze Selbständigkeit entwickelt, kann er zunächst einen weiteren, fortgeschrittenen Stil eines andern Meisters in sich aufnehmen; der erste, den er sich angeeignet, entspricht nun dem, was bei andern Anfängern (namentlich Dichtern) der stürmische Naturton ihrer ersten Periode ist. So treten in Raphaels Entwicklung drei Stufen des Stils auf: der kindliche seines ersten Meisters Perugino, der an der Nähe der vollen Reife stehende florentinische, dann der reife römische.

2.

Der provinzielle und nationale Stil.

§ 529

Der Stil erweitert sich aber von seinem individuellen und 1
auf die vereinzelte Schule beschränkten Ausgangspunkte zu einer ausgedehnteren Geltung durch Ortswechsel der Meister und Verbreitung der Schüler; ganze Volksstämme, ja Völker eignen sich denselben an, *Schule* heißt nun nicht mehr die einzelne Werkstätte als Bildungsanstalt, sondern die in diesen weiten Kreisen herrschende Kunstweise, und indem der Grund dieser Ausdehnung in einer ursprünglichen Verwandtschaft der ganzen Auffassung zu suchen ist, kommt zutage, daß die individuellen Urheber selbst nur die Organe waren, durch die sich der Geist eines Stammes, Volkes in einer bestimmten Zeit seinen Ausdruck gab. Auch der unreife Stil und die bloße Manier gewinnen in diesem Zu- 2
sammenhang historische Berechtigung und objektives Gewicht.

1) Der Paragraph zeigt zuerst pragmatisch die Verbreitung eines Stils, einer Manier auf, wie dies schon durch die Erwähnung der Gründung von Werkstätten durch Schüler und der Wanderung der Meister (zu § 520 und 521) vorbereitet ist. Das Ganze einer solchen Fortpflanzung heißt nun Schule im erweiterten Sinne des Worts. Sie tritt zunächst örtlich auf im engeren Sinne einer bedeutenden Stadt (athenienisch, argivisch-sikyonisch, sienesisch, florentinisch, venetianisch), erweitert sich naturgemäß über Provinzen und erscheint nun bestimmter als der Ausdruck des Stamms eines Volks (ionisch, dorisch, umbrisch, lombardisch, niederdeutsch, oberdeutsch und innerhalb dieser Unterscheidung schwäbisch, fränkisch usw.), tritt aber allerdings in dem Grade, in welchem die einzelnen Kräfte sich in höchsten Wirkungen zusammenfassen, sporadisch auf, sammelt sich an künstlichen Mittelpunkten und kann dann nicht mehr mit einem örtlichen Namen, sondern nur nach dem Meister, der Richtung, dem früheren natürlichen Mittelpunkte bezeichnet werden. So kann nicht wohl von einer römischen Maler-

schule die Rede sein (vgl. Rumohr Ital. Forsch. B. II S. 211), denn päpstliche Kunstpflege hat in Rom nur die Blüte aller Fortschritte, wie sie sich zuerst in den einzelnen Ländern Italiens entwickelt hatten, vereinigt; Raphael und M. Angelo, die hier wirken und in den besonderen Stilen ihrer Schule die Momente des ganzen italienischen Kunstgeistes darstellen, haben sich in Florenz auf ihre Höhe geschwungen und ein anderer Strahl derselben höchsten Entwicklung wird von Leonardo da Vinci nach Mailand getragen. In der neueren deutschen Poesie spricht man von örtlichen Schulen, solange der Genius die auseinanderlaufenden Richtungen nicht in einen höchsten Brennpunkt gesammelt hat; schon hier ist übrigens die bezeichnende Unterscheidung durch den sporadischen Charakter der Fortpflanzung schwierig: die Richtung auf das Erhabene scheint vorzüglich dem nördlichen Volksstamme zu entsprechen, aber schon vor Klopstock schlägt Haller, ein Schweizer, diesen Ton an und Klopstock selbst (allerdings ganz ein Norddeutscher) findet wieder vorzüglich in der Schweiz Nachahmer; die sogenannte anakreontische Dichtung sollte man in ihrem Ursprunge für süddeutsch halten, sie faßt sich aber in Wielands Geist zu einer umfassenderen Wirkung erst zusammen, nachdem sie von dem Dichterkreise in Halle aus mehr nach dem Norden, ja bis Hamburg (Hagedorn) getragen war; noch bestimmter aber tritt nun das Provinzielle bei den großen klassischen Dichtern in den Hintergrund: sie gehen vom Süden aus, aber Niemand wird Goethes Stil den fränkischen, Schillers den schwäbischen nennen, sie leisten ihr Höchstes in dem künstlichen Mittelpunkte einer kleinen thüringischen Residenz und ihre Wirkungen zünden ohne einen bestimmten Faden in allen Gegenden Deutschlands. Eben hieran knüpft sich aber die richtige Anschauung dieser Verhältnisse: solange man die Schulen vorherrschend als örtliche und provinzielle zu bezeichnen hat, sind sie auch nur Ausdruck eines Stamm- und Provinzialgeistes, die höchste Entwicklung aber ist Ausdruck des Nationalgeistes in einer bestimmten Epoche. Michelangelos und Raphaels Stil ist der vollendete italienische, Goethes und Schillers der vollendete deutsche Stil, und diese Stile verbreiten sich, weil sie dies sind. Somit geht die Betrachtung aus dem Pragmatischen heraus und erklärt die Verbreitung der Schulen und ihrer Stile aus einer Empfänglichkeit, welche von dem Gefühle geleitet ist, ein ursprünglich Verwandtes, das derselben Quelle, demselben Volks- und Zeit-

geiste entstiegen ist, zu finden und zu ergreifen, und wir kommen zu dem Satze in § 423 zurück, daß im begabten Individuum die Gesamtkräfte eines Volks und Zeitalters sich zusammenfassen, einem Satze, der sich aber jetzt zu der konkreten Anschauung eines in bestimmten Formen Niedergelegten, geschichtlich Vermittelten entwickelt hat. Übrigens werden durch die Ausbildung eines höchsten nationalen Stils die bedeutenderen Gegensätze der Provinzen, Stämme allerdings nicht völlig aufgehoben, nur die Einseitigkeit verschwindet, in der sich früher der Lokalgeist geltend gemacht hatte, die Hauptgegensätze des Stils haben gleichen Anteil an der erreichten relativen Vollkommenheit. So spaltet sich in Griechenland auch der ideale Stil in den attischen der reinen, hohen Schönheit (Phidias) und den argivisch-sikyonischen Stil der athletischen Kraft (Polyklet, ähnlich der Eleutherer Myron); so erhält sich in Italien der Gegensatz der umbrischen Innigkeit und Grazie (Raphael) und der feurigen florentinischen Bewegtheit, Kraftfülle (Michelangelo); so in Deutschland der des offenen fränkischen Weltsinns (Goethe), des innerlichen, gedankenvollen schwäbischen Pathos (Schiller).

2) Nachdem sich uns der Stilbegriff von seiner erst individuellen Bedeutung zu einer allgemeineren provinziellen und nationalen erweitert hat, müssen wir von dem Zustande der Reife und relativen Vollkommenheit, der uns zu dieser Erweiterung geführt hat, zurückblicken auf frühere Stufen der Unreife und die auf ihnen hervortretenden Stilunterschiede. Es fragt sich nämlich, ob nach oder angesichts der höchsten Stilentwicklung diese frühern Stufen nicht als bloß subjektiv, als bloße Manier erscheinen? Keineswegs, denn auch die ihnen angehörigen Formen des Stils zeigen sich nun als getragen von dem Boden einer engeren oder weiteren Allgemeinheit. Was an ihnen schwerfällig, hart, eckig, steif, schüchtern erscheint, ist Ausdruck des Geistes eines Stammes, Volks auf dieser Stufe; Cimabue, Giotto, Fiesole, Masaccio, Ghirlandajo, P. Perugino, Fr. Francia, Mantegna, G. Bellini sind nicht Manieristen, sondern Stilisten, ein Volk ist hinter ihnen, ihre Mängel sind nicht subjektive Verhärtung, ihre Art hat trotz ihrer Enge substantiellen Charakter, das Objektive, die Großheit des Stils. Die deutsche Malerei ist auch am Schlusse des Mittelalters nicht aus den eckigen, harten, hageren Formen herausgekommen, der Durchbruch der fließenden Zeichnung war dem späten

achtzehnten Jahrhundert vorbehalten, und doch sind jene Formen von einer gravitas durchdrungen, welche ihnen den Namen des Stils im vollen Sinne sichert. Es ist ein Ausdruck der Notwendigkeit in diesen zur habituellen technischen Haltung gewordenen Auffassungsweisen, der alles bloß Subjektive ausschließt. Dazwischen legen sich allerdings auch einzelne Erscheinungen, die mehr als bloße Maniei zu fassen sind, wie z. B. die Kunstweise eines Filippino Lippi. Eigentlich aber tritt die Manier erst mit dem Momente ein, wo der beginnende Verfall die Subjektivität entbindet. Allein in der nun gewonnenen historischen Anschauung erhält selbst die Manier der Basis einer objektiveren Bedeutung, denn daß die Subjektivität mit ihrer Eitelkeit sich entfesselt, ist eben auch der Ausdruck eines historischen Zustands. Insofern spricht man nicht mit Unrecht von einem Stile des Bernini, denn seine eitle, renommistische, knochenlose Manier ist eben das Spiegelbild einer Zeitstimmung, in technischer Gewöhnung niedergelegt; alles, was man unter Rokoko begreift, ist eigentlich ganz Manier, heißt aber als ein verbreitetes Zeitgemäßes doch Stil; die sentimentale Manier, wie sie seit Klopstock eingedrungen und in Werthers Leiden, dann in J. Paul ihren höchsten Ausdruck gefunden, kann man aus demselben Grunde einen Stil nennen; in der späteren deutschen Poesie ist Heine ganz Manierist, doch kann man den Ausdruck Stil selbst mit der in ihm liegenden Intensität so weit auf ihn anwenden, als er eine blasierte Zeit ganz objektiv getreu darstellt.

3.

Der Stil als Ausdruck des geschichtlichen Ideals.

§ 530

Der Kreis dehnt sich noch weiter aus: Stil (und Manier), von Volk an Volk mitgeteilt und von der vorbereiteten entsprechenden Stimmung aufgenommen, erhält die allgemeinere Bedeutung, als Ausdruck des Geistes einer ganzen Völkergruppe, ja aller gebildeten Völker auf einer bestimmten geschichtlichen Stufe der Weltanschauung zu erscheinen; d. h. die verschiedenen

Gestaltungen des Ideals (§ 416—484) verkörpern sich in stehenden technischen Formen und die Geschichte des Ideals heißt nunmehr Geschichte der Stile (und Manieren).

Während man sonst die verschiedenen Bedeutungen des Stils durcheinanderwirft, entsteht uns eine aus der andern, und so hat sich der Begriff nun erweitert zu der Bedeutung, die dem Ausdruck: klassischer, romantischer Stil usw. zugrunde liegt. Auch hier ist aber zunächst die pragmatische Vermittlung nicht zu übersehen: die Völker teilen sich ihre Stile mit und die Mitteilung fällt auf um so fruchtbareren Boden, je verwandter sie sind. Zunächst werden also stamm- und bildungsverwandte Völker am meisten aufeinander einwirken. So hat die englische Dichtung stärkere Beiträge zur Entstehung der klassischen Poesie der Deutschen gegeben als irgendeine neuere; so haben die romanischen Völker einander rasch das erneuerte Klassische, den individualitätsloseren Stil der flüssigen Form mitgeteilt; im Norden von Frankreich, wo mehr deutsches Blut ist, hat die germanische Baukunst tiefer Wurzel geschlagen als in Italien. Aber große, weltbezwingende Zeitanschauungen greifen selbst über die vollsten Gegensätze zwischen Völkern und Völkergruppen und schaffen den Stil, der ganze Weltalter charakterisiert. Im Mittelalter sind die Elemente des Arabischen und Keltischen, weil sie seiner phantastischen Anschauung zusagten, trotz ihrer Fremdheit durch alle europäischen Länder gedrungen; daß der gotische Baustil in Italien, wo er nie organisch anwachsen konnte, dennoch unaufhaltsam eindrang, beweist nur um so mehr die Macht einer solchen Kunstform. Während das Antike allen romanischen Völkern näher liegt, dem deutschen Geiste aber zunächst ganz fremdartig gegenübertrat, hat sich dieser in seinen Stil nur um so tiefer eingefühlt und eingelebt, als er endlich berufen wurde, das moderne Ideal in der Dichtkunst hinzustellen; von anderer Seite aber ruht dieses Ideal wesentlich auf dem Aufklärungsprinzip, das von England nach Frankreich, dann nach Deutschland gedrungen ist, von wo es als Revolutionsstil der Poesie (und Philosophie) wieder in alle Lande ging. Dieses Überwachsen eines Stils über die Kluft der Völker ist jedoch nicht mit dem Universalismus zu verwechseln, der ohne eigenen Stil die verschiedensten ausländischen Kunstformen sich aneignet; dieser tritt nur in einer Zeit ein, wo der große Stil

schon verfallen ist. — Übrigens sagt der Paragraph neben dem Stil auch von der Manier aus, daß sie zu der allgemeinen Bedeutung, ganze Zeitalter zu charakterisieren, sich erweitere. Dies geschieht in den Zeiträumen, wo ein Idealstil verblüht und ein neuer noch nicht gestaltet ist. Von Berninis Manier ist schon erwähnt, daß und warum sie sich diese Bedeutung erworben hat; die Malerei der Manieristen ist von Italien in alle gebildeten Länder Europas gedrungen, ebenso später die sinnenreizende italienische Musikmanier usw.

4.

Der Stil in seinen allgemeinen Entwicklungsstufen.

§ 531

Die Anerkennung des unreifen Stils (und der Manier) in § 529, 2 führt zu einer weiteren Bedeutung dieses Begriffs. Wie nämlich der individuelle Stil seine Entwicklungsstufen hat, so ist auch der Stil der Weltalter der Phantasie von einem Bildungsgesetze beherrscht, gemäß welchem er in jeder Hauptperiode zuerst als strenger und harter (teilweise typischer, vgl. § 430, 3, und hieratisch gebundener), dann als hoher oder erhaben schöner, endlich als anmutiger, reizender und rührender Stil auftritt; die letzte Form geht unaufhaltsam in einen mit dem gegebenen Stil nicht vereinbaren Grad des Realismus, in falschen Reiz und Effekt, prachtliebenden Dienst des Luxus, in wirklichen Naturalismus und Manier über.

Dieser neue Stilbegriff ist durch den Satz in dem angeführten Paragraphen und die ihn erläuternden Bemerkungen vorbereitet, welche neben dem reifen Stil auch dem unreifen und der Manier eine objektive historische Bedeutung zulegen. Es entsteht so eine Reihe, die sich von selbst zu einem bestimmteren Bilde gestaltet, als dessen Hintergrund jenes Entwicklungsgesetz sich erkennen läßt, das zuerst Winkelmann (Gesch. d. Kunst d. Altert. Bd. III Buch 8, Kap. 1—3) mit

tiefer und geistvoller Empirie an dem Gange der bildenden Kunst in Griechenland nachgewiesen und namentlich Lanzi (Notizie della scultura degli antichi e dei vari suoi stili) näher bestimmt hat. Die Begründung desselben in der Natur der Sache leuchtet nach dem bisher Gesagten ganz unmittelbar ein: es ist dasselbe Gesetz einer Aufeinanderfolge verschiedener Mischungsverhältnisse des Subjektiven und Objektiven, das in allen geistigen Sphären (Staat, Religion, Wissenschaft) hervortritt, nur klarer oder dunkler, in verschiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung auseinandergezogen, in vervielfältigten Kreisen die Verbindungsformel jener seiner Elemente durcheinanderschiebend, in der Auflösung neues Leben andeutend je nach der verschiedenen Natur dieser Sphären. In aller Entwicklung erscheint der Geist zuerst objektiv bestimmt, sein subjektives Leben verschwindet in der einfachen Strenge des Inhalts; so auch in der Kunst. Nach drei Seiten zeigt sich hier dies Verschwinden des Subjekts: psychologisch im Sinne der substantiellen Versenkung des Künstlergeistes in den Gegenstand, dem Naturvorbilde und dem Materiale gegenüber im Sinne eines Kampfs zwischen Scheue und Streben, das erstere in seiner Lebendigkeit zu erfassen, und des ungleichen Ringens mit diesem, gegenüber dem Subjekt, an das die Mitteilung sich richtet, in der Abweisung jeder Kondeszendenz, in dem Charakter strenger, auf kein Entgegenkommen sich einlassender Sächlichkeit. Dies ist der strenge und harte Stil der griechischen Plastik von der Zeit an, wo man von Kunst reden kann, d. h. wo das bloße Handwerk und das bloße Spiel überwunden ist, bis vor Phidias, der Stil, der in den Äginetengruppen schon teilweise gemildert und dem Übergang in den reifen Stil nahe erscheint und besonders belehrend in den drei Fortschrittsstufen der selinuntischen Metopen zutage liegt. Das Götterbild, streng, düster, Ehrfurcht fordernd, nicht Liebe weckend, gebunden in Bewegung, behält am längsten die alte Herbigkeit. Die typische Bindung des Bewußtseins, welche dem Phantasiebilde innerlich nicht gestattet, seine Züge zu mildern, seine Formen zu befreien (vgl. § 430, s), erscheint nun äußerlich in ihrer technischen Verhärtung. Als Ausfluß einer spezifisch religiösen Bindung (wiewohl in Griechenland keiner förmlichen Priestersatzung) heißt dieser Stil hieratisch. Daß gleichzeitig eine gesuchte, steife Zierlichkeit selbst an den Götterbildern hervortritt, steht mit dem Grundzuge strenger Objektivität nicht in Widerspruch: es ist die

vorzeitig ungeschickte Regung des subjektiven Moments, das nicht abwesend, sondern nur zurückgehalten ist und sich noch in der Weise des Spieles äußert, die Grazie vor der Grazie, und kommt genau ebenso in der byzantinischen Malerei und dem vorgotischen Baustile zum Vorschein. In der Darstellung des Menschlichen, die sich früher vom Typus befreit, tritt neben dieser steifen Zierlichkeit, die besonders auch in dem stehenden Lächeln der Gesichter sich ausspricht, durchaus der Charakter der Kraft in überstarken, gewaltsam bewegten Formen hervor; ein harter und eckiger Umriß, der in diesem ganzen Stile herrscht, ist der augenfällige Ausdruck einer Verschmähung der Grazie. — Es folgt der sogenannte hohe Stil, vor allen durch Phidias vertreten. Es ist der Stil des Ideals in näherer historischer Bestimmtheit. Das subjektive Kunstleben hat sich mit dem objektiven Momente zum Gleichgewichte durchdrungen: der Künstler gießt dem Gegenstande das ganze warme Leben der eigenen, aber von dem weiten und mächtigen Gehalte der Idee erfüllten Brust ein, verleiht ihrer Gestalt die ganze Wärme und freie Zufälligkeit der Natur, ohne je die zarte Linie zu überschreiten, die zur gemeinen Natur führt, gibt durch vollendete Herrschaft über das Material, die sich namentlich in dem schwungvollen Fluß der Umrisse ausspricht, dem innern Bilde die reine Erscheinung, und diese zeigt mild und freundlich und doch bedürfnislos selig und erhaben in sich dem Zuschauer, daß er seine ganze edlere Menschheit in ihr wiederfindet, in ihr bei sich ist. Winkelmann hat diesen Stil als den der erhabenen Grazie bezeichnet und leitet seine Unterscheidung einer doppelten Grazie mit den Worten ein: „wenn der Grundsatz des hohen Stils gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen, in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen, so war eine gewisse Grazie nicht gesucht, auch nicht anzubringen", und nun nennt er zuerst jene erhabene Grazie, die „von höherer Geburt wie die himmlische Venus, von der Harmonie gebildet, beständig und unveränderlich ist, wie die ewigen Gesetze von dieser; eine Gesellin der Götter ist sie sich selbst genugsam, bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; mit den Weisen allein unterhält sie sich und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließet in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille

der göttlichen Natur." — Die dritte Entwicklungsform des Stils nun trägt den Charakter einer volleren Ausbildung des Subjektiven, zunächst in berechtigter Weise, dann sichtbar an der Schwelle anlangend, jenseits welcher die Subjektivität auf Kosten des objektiven Ernstes sich geltend macht, endlich sie überschreitend. Der Künstler, in eine aufgeregter, subjektiver gebildete Welt gestellt, teilt dem Gegenstande ein reicheres, vielseitiger entfaltetes inneres Leben mit, er greift in der sinnlichen Darstellung tiefer in die Fülle lebendiger Reize, welche das Naturschöne darbietet, das Material wird noch ungleich runder, weicher, fließender als zuvor behandelt und dadurch die höchste Virtuosität der Technik an den Tag gelegt, das Kunstwerk wendet sich vertrauter, holder, entgegenkommender zu dem Zuschauer. Dieser ganze Schritt hält sich vorerst in den Grenzen echter Idealität. Jene zweite Grazie, welche Winkelmann unterscheidet und als den Genius dieses Stils aufführt, „läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf sie werfen, teilhaftig, sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern nur, nicht unerkannt zu bleiben; — das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks tut der Harmonie und der Großheit in dem schönen Stile keinen Eintrag: die Seele äußert sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und tritt niemals mit Ungestüm hervor, in Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laokoon, und die Freude schwebet wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rühret, auf dem Gesichte einer Leukothea" usw. Wenn Winkelmann diese erste, reine Stufe des dritten Stils den schönen Stil nennt, so führt dies auf eine Unterscheidung, die wir in T. I § 73, 1 231, 1 aufgestellt haben. Was wir die Grazie des ganzen Schönen nannten, welches das Erhabene als ein noch Ruhendes in sich schließt, ist die erhabene, himmlische Grazie, die Winkelmann dem Stile des Phidias beilegt; was wir eine Abzweigung derselben nannten, die Grazie des einfach Schönen, das neben und gegenüber dem aus jener ruhigen Einheit entlassenen Erhabenen eine sanftere, lieblichere, herablassendere Form annimmt, ist die zweite Grazie in der Unterscheidung Winkelmanns, die Grazie eines Skopas und Praxiteles, die ja auch das Tragische (Gruppe der Niobiden) mit seiner furchtbaren Grazie und das Komische mit seiner „ungezogenen" Grazie (bacchischer Kreis)

aus jener ruhigen ersten Einheit herausgebildet haben: das Reizende, noch im edeln Sinn, gegenüber dem Rührenden, das ebenfalls noch im edeln tragischen Geist auftritt, und dem Komischen. Allein diese zweite Grazie des einfach Schönen teilt sich noch einmal: ihre erste Gestalt, obwohl nicht von der das Erhabene in sich schließenden Hoheit, wie der Titanenbezwinger Zeus, sondern weiblich sanfter, hat doch noch jene Großheit und Mächtigkeit, wie sie sich in einer Venus von Melos darstellt, gegenüber einer andern Form, die Winkelmann die kindliche Grazie nennt, gegenüber den Eros- und anderen Knabengestalten, den (edleren) Faunen desselben Stils und noch mehr gegenüber den späteren Bildungen der Liebesgöttin, wie der Mediceischen und der *Καλλίπυγος*. Der dritte Stil wiederholt also relativ den Gegensatz der erhabenen und einfach schönen Grazie innerhalb der letztern. Dieser Stil geht nun aber unaufhaltsam über in die Formen der Ausartung, die der Paragraph bezeichnet, und die, in Werken der späteren griechischen Schulen, wie einem Laokoon, Apoll von Belvedere, erst als zarter Anflug einer theatralischen Wirkung angedeutet, nach der Verpflanzung in die römische Welt grell hervortreten. Über das ganze Werk ist nun der Ausdruck des Wissens um den Zuschauer ergossen, es lockt, es lächelt ihn an oder macht sich durch einen leidenschaftlichen Wurf interessant, der Effekt ist Zweck, die Grazie wird zum Sinnenreiz, der gefälligen Ausbildung des Einzelnen die Strenge der Komposition geopfert, die Idee unter prachtvoller Überladung erstickt, an die Stelle des innerlich Großen das äußerlich Kolossale gesetzt. Alle diese Züge haben in dem Übergewichte des Subjektiven über das objektive Gewicht der Sache ihren schließlichen Grund und fassen sich im Begriffe der Manier zusammen. Wir müssen hier nur eines der ausgesprochenen Merkmale näher ins Auge fassen: das „Fortgehen bis an die ästhetische Grenze der Naturtreue“ und den „Naturalismus.“ Es hat dies zunächst den doppelten Sinn, daß mehr Stoff aus der wirklichen Welt und Geschichte in den Kreis der Kunst gezogen wird (Lysippus: Alexander und seine Helden, Schule von Pergamon: Keltenschlachten) und daß mehrere Seiten der Erscheinung des Naturschönen in die Darstellung aufgenommen werden, als der frühere Stil mit dem Adel des Ideals vereinbar hielt (Porträtzüge, Adern, Sehnen, Muskelbildungen); dies führt später dahin, daß die gemeine Natur ohne Idealität sich ein-

drängt, was hier Naturalismus heißt. Allein in dieser Wendung liegt allerdings von der andern Seite der Keim eines neuen Ideals, also Stils, genau wie in der altniederländischen Malerei in derselben Aufnahme des Porträt- und Genreartigen in das religiöse Ideal mit dem Verfalle des letzteren zugleich der Aufgang eines neuen sich kund gibt. Dies zugleich ein Zug zur Erläuterung jener obigen Bemerkung über „verschiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung" usw. — Übrigens haben wir hier die Hauptzüge der Geschichte der griechischen Plastik als einer prototypisch exemplarischen, absolut instruktiven Entwicklung zugrunde gelegt; dasselbe Gesetz an der griechischen Baukunst und Dichtkunst (Äschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes) nachzuweisen wäre leicht und die höchst interessante Parallele der Geschichte der Malerei in Italien hat schon Winkelmann berührt.

5.

Der Stil als Gesetz der einzelnen Künste.

§ 532

Die Kunst kann nicht als abstrakt Allgemeines wirklich sein, sondern muß sich in Künste und deren Zweige gliedern. Hiedurch erhält der Begriff des Stils eine neue Bedeutung: er bezeichnet die Auffassung, wie sie der einzelnen Kunst und einem einzelnen ihrer Zweige zugrunde liegend sich in einer bestimmten Technik niederlegt und stehend konstituiert. Ein besonderer Akzent fällt auf den so gewendeten Stilbegriff, wenn die Auffassungs- und Behandlungsweise einer Kunst auf eine andere oder eines Kunstzweigs auf einen andern übergetragen wird, namentlich wo die ersteren auf strengeren Stil gewiesen sind als die letzteren. Es kann dies auf berechtigte oder unberechtigte Weise geschehen. Der Ausdruck Stilisieren enthält daher bald ein Lob, bald einen Tadel. Das Wort Manier bezeichnet nun rein technisch die untergeordneten Verschiedenheiten in der Behandlung des Materials.

Hier erst ist Rumohrs Bestimmung des Stilbegriffs zu beurteilen. Was wir nämlich hier als dessen letzte Bedeutung aufführen, darin sieht er die ganze Bedeutung desselben erschöpft, so daß er unter Stil im intensivsten Sinne des Worts nichts Anderes versteht als ein „zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die innern Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht" (Ital. Forsch. T. I S. 87 ff.). Daß der Künstler, der Stil hat, wesentlich den Gesetzen seines Materials sich fügt, haben wir in unserer Darstellung des individuellen Stilbegriffs (§ 527) nur deswegen nicht besonders hervorgehoben, weil es sich von selbst ergeben muß, wenn die Bestimmung des Stils als des Idealen, wie es zur technischen Gewöhnung geworden, zusammengefaßt wird mit dem weiteren Satze, daß die verschiedenen Arten der Phantasie in verschiedenem Material ihre Auffassung niederlegen und daß daraus die verschiedenen Künste entstehen. Die Objektivität, die den Charakter des Stils begründet, muß ja natürlich von innen herausgehen in die Behandlung des Materials nicht nur im Sinne einer habituellen Großartigkeit der Technik überhaupt, sondern auch spezieller im Sinne einer ernsten Unterordnung unter die Bedingungen eines speziellen Materials, als ein „sich Fügen" usw. Nun ist es aber ganz seltsam, daß Rumohr die Objektivität des Stils in dieser seiner Äußerung ganz trennt von ihrem innern Grunde, der Objektivität der Auffassung; sie entspringe, sagt er, nicht aus einer bestimmten Richtung und Erhebung des Geistes, sondern einzig aus einem richtigen, aber notwendig bescheidenen und nüchternen Gefühle einer äußern Beschränkung der Kunst durch den derben, in seinem Verhältnis zum Künstler gestaltfreien (rohen) Stoff. Was hier richtig, bescheiden, nüchtern heißt, ist vielmehr ein gewaltiges, großartiges Erfassen der Bedingungen des Materials schon in der Gestaltung des innern Bildes und dann in der Ausführung, ein freies Unterwerfen, ein Wollen; denn wer heißt mich denn Stein oder Farbe wählen, wenn ich nicht will? Dieses Wollen muß aber freilich zur Gewohnheit und innern Disziplin werden. Rumohr leitet nun aus den Bedingungen des Materials die Kompositions- und Darstellungsgesetze für den Bildner und Maler ab, was in die besondere Kunstlehre gehört; daß er von Stil nur in Beziehung auf zwei Künste redet, ist übrigens eine weitere unbegründete Verengung des Stilbegriffs. Wenn da-

gegen wir diesen Begriff hier in einer neuen Bedeutung aufführen, so kann diese zunächst keine andere sein als: die jeder Kunst zukommende Behandlungsweise des Materials als eine durch ihre notwendigen Bedingungen festgestellte gewohnheitsmäßige Übung; eine Bedeutung, die von der Intensität der früheren vorerst ganz wieder absieht und darin auch von Rumohrs Begriffsbestimmung noch verschieden ist, denn diese nimmt das Wort Stil allerdings in dem intensiven Sinn, worin der Ausdruck ein Lob des Künstlers enthält (wiewohl sie das Lobenswerte zu äußerlich deutet, zu sehr bloß negativ auffaßt); Stil bedeutet uns jetzt zunächst ohne alle Emphase das Verfahren einer einzelnen Kunst und eines einzelnen Zweigs derselben: Architekturstil (Pallaststil, Kirchenstil), Stil der Bildhauerei (Genrestil, heroischer Stil usw.), Stil der Malerei (historischer Stil, Genrestil, Landschaftstil), Musikstil (Kirchenstil, Stil des Oratoriums, Kammerstil usw.), Stil der Poesie (epischer, lyrischer, dramatischer). Wie wir nun oben, als wir vom Innern ausgingen, das sich Fügen unter die technischen Bedingungen miteinverstanden, so ist jetzt, da wir bei dem Äußern stehen, vorausgesetzt, daß der Einzelne sich seinen Bedingungen aus innerem Wollen füge. Es liegt darauf, weil es eben vorausgesetzt ist, zunächst kein Akzent; allein man sieht leicht, daß ein solcher alsbald eintreten muß, denn offenbar redet man von dem Stil einer Kunst oder eines Kunstzweigs, statt einfach: Baukunst, Kirchenbaukunst usw. zu sagen, namentlich dann, wenn durch einen Kontrast ein Schlaglicht auf die aus der geistigen Auffassung fließenden technischen Bedingungen fällt, und dies geschieht vor allem, wenn die Auffassungs- und Verfahrensweise der einen Kunst auf die andere oder des einen Kunstzweigs auf den andern übergetragen wird. Durch den Schlußsatz von § 404 ist auf diese Übertragung vorbereitet. Nun erhält der Begriff wieder eine Emphase, enthält Lob oder Tadel. Wann das Eine oder Andere begründet sei, ist in abstracto nicht auszumachen, dies gehört in die spezielle Kunstlehre. Nur einige Beispiele: wie die Ägypter die Bildhauerei architektonisch behandeln, ist dies ein tiefer Mangel, dagegen gibt es in mehrfachem Sinn eine ganz edle und freie architektonische Behandlung der menschlichen und ierischen Gestalt, nicht bloß in Karyatiden und heraldischen Tieren, sondern auch bei höherer Aufgabe. Bernini hat die Plastik malerisch behandelt im Sinn der übelsten Effekthascherei, das Mittelalter hat

dies in anderem und historisch berechtigtem Sinne getan. In der Malerei kann architektonischer Stil in berechtigter oder unberechtigter Weise sich geltend machen, ebenso plastischer Stil. Umgekehrt kann die Architektur in plastischem oder malerischem Stil behandelt werden mit Fug oder Unfug. So geht es durch alle Künste, die Übertragungsweisen sind äußerst mannigfaltig. Die Zweideutigkeit, wie sie durch die nur in concreto lösbare Ungewißheit entsteht, ob die Übertragung eine gute oder eine verkehrte sei, zeigt sich in dem schwankenden Gebrauche des Zeitworts Stilisieren. Man bezeichnet damit eine Erhöhung der Formen in das Mächtige, Schwungvolle, den Ausdruck des Individuellen streng Beschränkende des großen Stils, allein man hat zugleich die besondere Haltung im Auge, die dieser Stil in einem Werke annimmt, das einer Kunst oder einem Kunstzweige angehört, welche weniger starke, massige, strenge Formen als derselbe mit sich bringt, zuzulassen scheinen. Stilisierte Blumen z. B. sind auf architektonische Regelmäßigkeit und Symmetrie reduzierte Blumen, wie sich dies für die Ornamentik, doch nicht unter allen Umständen in gleichem Grade, eignet; eine stilisierte Figur in der Malerei ist eine solche, welche in der Zeichnung sich einer plastisch strengern, weniger individuellen Behandlung nähert; ein stilisiertes Gewand ist ein solches, dem man ebenfalls im Sinne der Plastik alles Zufällige, Unbestimmte, Kleine, Dünne genommen hat, usw. Man drückt durch das Wort Stilisieren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich ist, ob sie *dieser* Kunst, *diesem* Kunstzweige zusage, ob sie nicht vielleicht in einem gewissen Sinn zu *schön*, auf Kosten der Individualität schön, genauer betrachtet also allerdings (da das Schöne sich in jeder Kunst seine bestimmte Gestalt gibt und ein Schönes außer diesen Bedingungen nicht existiert) *nicht wahrhaft schön* sei. Die Entscheidung bleibt aber noch ausgestellt. Leop. Robert hat italienischen Genrestoff im großen Stile des historischen Gemäldes behandelt, Goethe hat in Hermann und Dorothea die Idylle in den Stil des Epos gehoben, und Stellen wie die, wo der Geistliche den Richter der flüchtigen Gemeinde wie einen der ältesten Führer, die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet, wie Josua oder wie Moses anschaut, Stellen wie die, wo Hermanns und Dorotheas hohe Gestalten durch das Korn schreiten, sind im echt homerischen Sinne gefühlt; in den Genrestil von Wallensteins Lager ragt der

hohe tragische herein und der erste Kürassier wächst durch die Großheit, womit er den Geist des Soldatentums ausspricht, hoch empor in den heroischen Stil. Dies heißt Stilisieren im edelsten und berechtigtsten Sinne des Worts. Dagegen haben die Meister der sog. historischen Landschaft zu viel stilisiert, d. h. in ihrer plastisch architektonischen Weise zu viel von der individuellen Physiognomie der örtlichen Natur ausgelöscht, Michelangelo, Karstens, Wächter haben in den Figuren das Malerische zu sehr plastisch stilisiert, in anderer Weise R. Mengs. — Der Schluß des Paragraphen hebt noch hervor, daß Manier im jetzigen Zusammenhang ganz einfach und untergeordnet gewisse Unterschiede des technischen Verfahrens bezeichnet: so im Kupferstich Schraffier-, Punktiermanier, Radiermanier usw. Dies ist die ursprüngliche Bedeutung des Worts (maniera Handführung). Ein Ansatz zu intensiverem Sinne liegt allerdings auch in diesem unschuldigsten Gebrauche des Ausdrucks; denn wie es Stilübertragungen gibt, so gute und üble Manierübertragungen: Verbindung des Stichels mit Ätzeu und Radieren ist zu einer guten Wirkung vielfach nötig, es kann aber auch z. B. eine bestimmte Landschaft sich zur Radiermanier eignen und ist doch in einer anderu behandelt, da liegt der Fehler schon in der Auffassung und das Wort Manier kann nun so angewendet werden, daß bereits ein Urteil darin liegt.

B.

Die Teilung der Kunst in Künste.

a.

Das Prinzip der Teilung.

α.

Die Haupteinteilung.

§ 533

Der Grund der inneren Notwendigkeit jener Teilung der 1
Kunst (§ 532) liegt zunächst in der sinnlichen Ausschließlichkeit des Materials (§ 517). Jedes Material kann nur gewisse

Erscheinungsseiten des Naturschönen und einen gewissen Inhalt
der Idee in sich aufnehmen. Als das Organ des ganzen Schönen
muß die Phantasie diese Schranke zu überwinden streben und
daher je das beengendere Material mit dem vertauschen, in
welchem das Leben der Erscheinung umfassender und tiefer zur
Darstellung gebracht werden kann, und dieses Suchen so lange
fortsetzen, bis sie in einem gewissen Sinn alles Material abwirft
und zugleich mit dem im engsten Sinne *reinen* Schein den
2 *vollen* Schein zu geben vermag. Die überstiegenen Stufen
sind aber darum nicht aufgehoben, denn die Beschränkung bedingt
die Vollkommenheit und der Gewinn im Fortgang ist nach der
andern Seite ein Verlust.

1) Zuerst eine Bemerkung zu den Überschriften. Unter den „Künsten" in der Hauptaufschrift sind auch die Zweige jeder einzelnen Kunst verstanden, was wohl keinem Widerspruch unterliegt, da auch im einzelnen Zweige das ganze Wesen einer besonderen Kunst sich niederlegt. Statt „das Prinzip der Teilung" wäre genauer zu setzen: das Prinzip und die untergeordneten Prinzipien, denn man wird sehen, daß in der Einteilung der Zweige zu dem obersten Einteilungsgrund sekundäre Einteilungsgründe mehr äußerlich hinzutreten. Die Notwendigkeit der Kürze in Aufschriften erlaubt aber das Ansinnen, mit dem allgemeinen Ausdruck: das Prinzip, einen Begriff zu verbinden, der die Grenze in diesem Sinn offen läßt. — Die Notwendigkeit nun, daß die Kunst in eine Mehrheit selbständiger Formen auseinandertrete, ist in § 532 als eine vorausgesetzte ausgesprochen. Der Ausgangspunkt für den Nachweis dieser Notwendigkeit liegt zunächst einfach in dem Charakter der sinnlichen Ausschließlichkeit, den das Material trägt. Die Phantasie ist das Organ des Schönen in seinem ganzen Umfang, sowohl nach dem Ideengehalt, als nach der weiten Welt der Erscheinungsformen. Will sie sich als Kunst verwirklichen, so muß sie zu einem Materiale greifen. Jedes Material aber hat seine unübersteigliche Grenze; in Stein und Erz läßt sich nur dies und auf diese Weise sagen, in Farbe mehr, aber wieder nicht alles usf. Diese Schranke ist aber in der Phantasie notwendig eins mit dem

Drang ihrer Überwindung. Das Gesetz dieser Fortbewegung kann zunächst bestimmt werden als Gesetz eines Suchens nach der am meisten sprechenden Form, d. h. der geistig tiefsten, umfassendsten, ausdrucksvollsten, oder man kann vorerst die Formel aufstellen: der Einteilungsgrund der Künste ist der Grad ihrer Geistigkeit (innerhalb des Sinnlichen). In der Sprache der Ästhetik aber heißt das Geistige reiner Schein; dieser setzt (vgl. § 54) die völlige Abstraktion vom Durchschnitt voraus und wird schließlich nur da eintreten, wo wirklich alles Material abgeworfen ist; „in einem gewissen Sinne" sagt der Paragraph: in welchem, dies wird sich zeigen. Der reine Schein ist aber auch der vollere, d. h. der umfassendere, denn da das Material den Charakter der Ausschließlichkeit hat, so wird die Kunst erst dann alles sagen können, was sie zu sagen hat, wenn sie auf alles Material verzichtet. Wenn wir die Reihe der Künste demgemäß als eine aufsteigende Stufenfolge fassen, deren treibendes Gesetz dieser Drang der Fortbewegung ist, so haben wir uns bereits gegen die gemeine Logik erklärt, welche den älteren Einteilungen zugrunde liegt. Die Masse der Kunst wird hier in Künste zerschnitten, die ohne inneres Band nebeneinander liegen; richtiger, man findet die Stücke vor und subsumiert sie unter gewisse Kategorien: Mitteilungsmittel: Gestalt, Ton; Organ der Aufnahme: Gesicht, Gehör; Grundform der Anschauung: Raum, Zeit; so entstand die Einteilung in bildende und tonische Künste. Wir werden diese veraltete Einteilung noch von andern Seiten prüfen müssen; zunächst werfen wir ihr nur den Mangel innerer Einheit vor. Unsere organisch verbindende Auffassung kann nicht so verstanden werden, als denken wir an ein Durchlaufen der Stufen durch das Individuum. Die Phantasie ist ja ein Großes und Allgemeines wie die Natur, welche die Stufen ihres Lebens als selbständig bleibende hinstellt, wiewohl die höhere die tiefere widerlegt; sie führt ein Individuum so wenig durch alle Formen, als diese den einzelnen Vogel zum Säugetier fortbildet. Die Stufen in der Natur dauern als geschlossene Reiche, Gattungen, Arten nebeneinander, jede Stufe ist zugleich die ganze Natur; so ist jede Kunst implicite die ganze Kunst. Es liegen zwei Beziehungen vor: jede Kunst als eine Welt für sich und jede Kunst verglichen mit der ganzen explicite gedachten Aufgabe der Kunst; die zweite Beziehung bringt den Mangel der ein-

zelnen Kunst zutage und führt den Standpunkt des Wertverhältnisses in Vergleichung mit den andern Künsten herein. Beide Beziehungen haben ihre Wahrheit und Geltung; wir werden übrigens die zweite in eine bestimmtere Anschauung sich aufheben sehen. Im Großen aber stellt sich das Stufenverhältnis allerdings bis zu einer gewissen Grenze wirklich als eine historische Aufeinanderfolge dar; welches diese Grenze sei, muß sich zeigen. Zunächst fragt sich noch, ob nicht der Gang von oben nach unten dem von unten nach oben vorzuziehen sei, wie z. B. Solger getan hat, der mit der Poesie anfängt. Auf den ersten Blick scheint es, als ob zwischen beiden Wegen die Wahl unbestimmbar freistehen müsse: es kann, könnte man sagen, als gleichgültig betrachtet werden, ob ich von der Poesie als der adäquatesten Erscheinung der Kunst ausgehe und absteigend die andern Künste als die projizierte, in Momente aufgelöste Dichtkunst (wie Oken das organische Reich als den projizierten Menschen) abwickle oder aufsteigend in der Poesie die disjecta membra sammle. Für die Wahl des ersteren Wegs könnte nun ein Grund in der Geschichte gefunden werden, denn die Poesie (und Musik) ist allen andern Künsten vorangegangen; allein damit ist (um die Frage nach dem empirischen Beweise für die logisch absteigende Reihenfolge der übrigen Künste zu übergehen) nicht bewiesen, daß die Dichtkunst in der Zeit, wo sie den andern Künsten vorauseilte, der adäquateste Ausdruck des Kunstlebens gewesen sei, im Gegenteile läßt sich leicht zeigen, daß sie die echt moderne Kunst ist, welche alle andern überleben wird, also historisch die letzte. Dieser Satz ist freilich nicht mehr bloß empirisch, sondern enthält bereits einen Schluß aus dem Wesen, und aus diesem muß überhaupt der Entscheidungsgrund fließen. Er ergibt sich mit der folgenden Anmerkung.

2) Da die Kunst ein geistiges, freies Tun ist, warum ergreift sie nicht sogleich und allein das vollkommenste Darstellungsmittel? Warum bindet sie sich an das engere? Deswegen, weil das Erscheinungsleben des Naturschönen für seine einzelnen Momente eine besondere und selbständige Ausbildung fordert, damit alles erschöpft werde, was in ihm liegt. Die Teilung der Kräfte ist es, die das für sich bearbeitete Glied des ganzen Umfangs der Tätigkeiten zur Vollkommenheit bringt; so ist es auch in der Kunst: die höhere und umfassendere Stufe nimmt wohl in sich auf, was durch diese Kraft

der Einseitigkeit in der engeren gewonnen ist, allein da das Gewonnene nun zum Moment in einem reicheren Umfange herabgesetzt ist, hat es nicht mehr die Fülle wie da, wo das ganze Wesen einer einzelnen Kunst sich in diese Seite legte. So kann die Poesie nur in einem gewissen beschränkten Sinne Gestalten bilden und malen, genau wie der Mensch zwar der feinste Auszug der Kräfte des Tierreichs ist, aber die Schärfe der einzelnen Kräfte, wie sie in den Tieren auseinandergelegt sind, in diesem höchsten Sammelpunkte, der zugleich eine spezifisch neue Welt eröffnet, zugunsten der geistigen Einheit wesentlich abgeschwächt erscheint. Dies ist nun auch der Entscheidungsgrund für die aufsteigende Darstellung. Geht man umgekehrt, so ist das Engere und Einseitigere schon als bloßes Moment erkannt und kann nicht mehr zu seinem Rechte kommen; was nachher Glied eines reicheren Ganzen wird, muß zuerst als Einziges, Ganzes erscheinen, um alles entwickeln zu können, was in ihm liegt; die reichere und geistigere Form muß erkannt werden als stehend auf der Schulter dessen, was vorher als Ganzes erschien und nun in ihm depotenziert ist. Die genetische Wissenschaft löst nicht auf, verdünnt nicht das Dichte, sondern baut auf und sammelt an. Die bildenden Künste sind nicht eine verkommene, die Musik ist nicht eine zerflossene Dichtkunst, sondern die Dichtkunst ist die um ein geistiges Zentrum sich bewegende Einheit aller dieser Künste.

§ 534

Hiemit ist der Teilungsgrund bereits in den Geist verlegt; derselbe muß aber, da der Ausgang von dem Charakter des Ausschließlichen, den alles Sinnliche trägt (§ 533), hiedurch nicht aufgehoben sein kann, näher in der innern Sinnlichkeit der Phantasie liegen; nur als ergriffen von dieser könnte das Material und das physische Gesetz, unter dem es steht, den Grund der Teilung der Kunst in Künste enthalten. Allein die innere Sinnlichkeit der Phantasie ist eine doppelte; sie bindet sich teils an die wirkliche Erscheinung, teils wirft sie dieses Band ab, um sich nur innerhalb ihrer selbst zu bewegen. An dem Punkte, wo diese Befreiung eintritt, erlischt also die Bedeutung des Materialunter-

schieds für die Einteilung völlig und weicht dem neuen Teilungsprinzip dieser zweifachen Art der Phantasie. So treten zunächst zwei Kunstformen auf.

Wer zwingt denn den Künstler, so mußten wir schon zu § 532 fragen, den Stein, das Erz, die Farbe usw. zu wählen? Diese einfache Frage hat sich die gemeine Logik nicht aufgeworfen, indem sie das Darstellungsmittel, Material, Organ, Grundform der Anschauung (Raum und Zeit) zum Teilungsprinzip erhob und nun bildende und tonische Künste (andere dreiteilige Unterscheidungen auf demselben Standpunkte werden später zur Sprache kommen) unterschied. Wir werfen jedoch dieses veraltete Verfahren nicht einfach weg, sondern verbessern es vorerst dahin, daß nur nicht das Darstellungsmittel an sich den Einteilungsgrund zu bilden hat, sondern die Sinnlichkeit, wie sie sich in den Geist hineinerstreckt und das ihr entsprechende Material ergreift. Dadurch erst wird auch eine Gliederung innerhalb der einzelnen Kategorien des Materials möglich, welche jenen alten Einteilungen ganz fehlte: es läßt sich nun zeigen, warum es dreierlei bildende Künste, alle in körperlich ausgedehntem, bewegungslosem, aber verschiedenem Material darstellend, geben muß, und es wird im Folgenden gezeigt werden. Die Musik hat ihr sinnliches Material im Tone, der ebenfalls noch einen Körper, dem er abgewonnen wird, voraussetzt. Allein ganz erlischt das Recht dieser Einteilungsweise bei der Poesie; denn daß sie mit der Musik nicht (unter der Kategorie der tonischen Künste, Künste der Zeit) koordiniert werden kann, leuchtet selbst vor der Beweisführung ein, da Jeder weiß, daß das Wort der Poesie nicht das ist, was der Musik der Ton. Die Poesie ist es ja aber, die „in gewissem Sinn" gar kein Material hat; die alte Einteilung hatte durchaus keinen Ort für sie. Es muß also eine doppelte Art der innerlich gesetzten Sinnlichkeit geben: eine solche, die wirklich das ihrer Anschauungsweise entsprechende körperliche Sein nicht entbehren kann, und eine solche, die in sich bleibt, die auch in bloß vorgestelltem Stein, Farbe, Ton darstellen kann und nichts voraussetzt, als daß der, an den sie sich wendet, dieselbe Vorstellung in sich erzeugen könne. Nunmehr beschränkt sich jener verbesserte, vom Material genommene Einteilungsgrund auf die Künste außer der Poesie, er teilt nur eines von zwei

Feldern, die nun vor uns liegen, und der höhere Teilungsgrund für die zunächst auftretende Zweizahl ist der Unterschied zwischen einer auf den entsprechenden Körper bezogenen und einer rein innerlichen Sinnlichkeit des Geistes; also der des Realen und Idealen. Auf dieses Schellingsche Teilungsprinzip gründet denn Solger seine Grundeinteilung. Er hat (Vorles. über Ästh. herausg. von Heyse S. 259) richtig erkannt, daß für die Poesie die Sprache nicht Darstellungsmedium ist wie für die andern Künste ihr Material, er faßt sie als die Kunst der reinen, das Mannigfaltige aus sich erzeugenden, ganzen Idee, als die universelle Kunst, und stellt ihr die andern Künste gegenüber als den Ausdruck der in das Mannigfaltige der Wirklichkeit zerspaltenen (weil an die wirklich sinnliche Darstellung gebundenen) Idee. Diese nennt er Kunst im engern Sinn und stellt so den Gegensatz Poesie und Kunst auf.

§ 535

Allein außer der Kunstform der rein innerlichen Sinnlichkeit wird eine Stufe auftreten müssen, in welcher sich der Moment der Ablösung vom körperlichen Materiale als besondere Kunst fixiert, indem dieses zur bloßen Bedingung eines zwar noch sinnlichen, aber geistig frei bewegten Erscheinungselements herabgesetzt ist. Dadurch tritt an die Stelle der Zweizahl die Dreizahl. Die so entstandene Einteilung aber führt zurück auf die Arten der Phantasie, wie sie in § 404 aufgestellt und aus dem Wesen der letzteren abgeleitet sind.

Die ausübende Phantasie kann von der Gebundenheit an ein körperliches Material zur freien Bewegung in ihrer eigenen idealen Sinnlichkeit keinen Sprung machen; es muß eine Mitte sein, worin das körperliche Medium soeben verschwindet und verschwebt. Der Ton ist für die Musik bereits nicht mehr Material, wie es der schwere Körper für die bildende Kunst ist; sie stellt keinen abgeschlossenen materiellen Gegenstand mehr zwischen sich und das Subjekt, dem sie sich mitteilt, der Ton ist unmittelbar ihr Leben und schwingt sich zu Ohr und Gemüt, ohne in der Mitte zwischen diesem und dem Künstler an einem Körper auszuruhen; er setzt einen festen Körper voraus,

dem er entlockt wird, aber im Entlocken hebt sich dessen Materialität in die geistige Zeitform auf. Ast (System der Kunstlehre usw. §§ 62 ff.) wendet sogar die Schellingsche Formel so an, daß er den Gegensatz des Realen und Idealen in das Verhältnis zwischen bildender Kunst und Musik setzt; die Poesie faßt er dann als höhere ideale Einheit beider (wobei wir die zu bedeutende Stellung, die er der Orchestik als der realen Einheit beider gibt, übersehen können). Eine ganz ähnliche Auffassung wird sich uns im Verlaufe bilden; hier vorerst bleiben wir dabei, den Gegensatz in dem Verhältnisse der Poesie zur bildenden übrigen Kunst zu suchen, die Musik aber als sinnlich unsinnliche Kunst, worin die bildenden Künste ausklingen und die Poesie sich ankündigt, als die Halle zu fassen, worin das Gemüt von der räumlichen Zerstreuung der bildenden Künste sich sammelt und auf den Eintritt einer geistig innerlichen Kunst vorbereitet. Die Dreizahl, die uns nun entsteht, ist es, mit welcher eine frühere Einteilung im Systeme sich wieder öffnet und geltend macht; denn hier wird es ja klar: das Einteilungsprinzip der Kunst bildet die Verschiedenheit der innern Organisation der Phantasie und unter den in §§ 402—404 aufgeführten Arten der Phantasie ist es die in § 404 dargestellte Reihe, worauf der Unterschied der Künste beruht. Diese Arten sind:

die bildende, auf das Auge organisierte,
die empfindende, auf das Gehör organisierte,
die dichtende, auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie.

§ 536

Diese Organisation ist zunächst eine individuell zufällige, aber da sie auf der Ordnung des Geistes in seiner Einheit mit der Natur ruht, verbindet die gleich organisierten Individuen ein gemeinschaftliches Gesetz notwendiger Tätigkeit, welche als selbständige Macht sich über sie stellt und sie zu ihrem Dienste fordert. Diese Macht ist die einzelne Kunst und so gründet sich auf die erste Art der Organisation die bildende Kunst, auf die zweite die Kunst der tönenden Empfindung oder die Tonkunst, auf die dritte die Dichtkunst.

Ein vermittelnder Begriff muß zwischen die Art der Phantasie und die auf sie begründete Kunst gestellt werden. Die Arten der Phantasie sind zwar innerlich begründet auf die Momente der Phantasie selbst (vgl. § 404), aber daraus folgt zunächst nur, daß es immer Individuen geben wird, deren Phantasie in der einen oder andern Weise organisiert ist; die unbestimmte Vielheit derselben zerstreut sich ohne bindende Macht der Einheit. So verhält es sich jedoch nur dem äußerlichen Scheine nach; die zerstreute Vielheit ist vielmehr von innen durch eine feste Linie zusammengehalten, denn die gleiche Organisation hat zusammenordnende, gemeinschaftbildende Kraft, weil die verwandten Geister es fühlen, daß ein inneres Gesetz die verschiedenen Formen der Beziehung des Geistes zur Natur (Organisation auf das Auge usw.) ebenso fordert und hinstellt, wie das organische Leben verschiedene Tiergattungen bildet. Die wirkliche Tätigkeit der gleich organisierten Einzelnen erhebt aber diesen geheimnisvollen innern Zug zu einer wirklichen, konstituierten, bindenden Macht. Was aus dem Zusammentrag Vieler entsteht, ist nicht mehr eine bloße Summe, sondern wird zum Strome, der stärker ist als der Einzelne, zum Systeme, das ihn in seine Kreise zieht. Die äußere Erscheinung dieser Macht ist die Schule mit ihren Überlieferungen und Regeln, ihr tieferer Ausdruck die (zu diesem Zweck schon hier zu erwähnende, im Verlauf abzuleitende) Gliederung jeder Kunst in ihre Zweige, denen sich, während sie doch ursprünglich von Einzelnen erfunden scheinen, der Einzelne unwiderstehlich einordnen muß. So erst ist der Übergang des Begriffs: Art der Phantasie in den Begriff: einzelne Kunst motiviert und konnten nun die drei Hauptformen der Kunst aufgestellt werden.

§ 537

Diese Gesetzmäßigkeit führt aber weiter zurück auf ein höheres Gesetz, und zwar auf das der Objektivität und Subjektivität, welches das ganze System beherrscht und nunmehr im Gebiete der Kunst sich so wiederholt, daß die bildende Kunst das Moment der Objektivität darstellt und hiemit dem Naturschönen entspricht, die Kunst der tönenden Empfindung das Moment der Subjektivität verwirklicht und so der Phantasie entspricht,

in der Dichtkunst aber, welche im Elemente der idealgesetzten Sinnlichkeit die Wirkung aller andern Künste vereinigt, als der subjektiv-objektiven Kunst die Einheit der Gegensätze, welche im ganzen System die Kunst darstellt, sich konkret wiederholt.

Als in § 404 die dort aufgestellten Arten auf die Momente der Phantasie selbst gegründet wurden, war eigentlich bereits zu erkennen, daß dies tiefer auf jenes Grundgesetz weist, das schon im ersten Teile die Unterschiede im Erhabenen und Komischen beherrscht und im zweiten Teile den Gegensatz des Naturschönen, d. h. des objektiv gegebenen, und der Phantasie, d. h. des subjektiv erzeugten Schönen hervortreibt, um ihn in der subjektiv-objektiven Wirklichkeit des Schönen, d. h. der Kunst, als dem Inhalte des dritten Teils wieder aufzuheben; denn die Art der Phantasie, welche, auf die Anschauung gestellt, bildend wirkt, ist einleuchtend die objektive, die auf die Empfindung gestellte die subjektive, die auf die ganze idealgesetzte Sinnlichkeit gewiesene ist die subjektiv-objektive Form, indem sie die in der bloßen Empfindung verklungene Gestaltenwelt der ersten, objektiven Form wieder hervorruft, aber in dem innerlichen Elemente, das sie, obwohl durch dieses Hervorrufen wesentlich verändert, mit der subjektiven Form gemein hat. Dort wurde diese Zurückführung auf das oberste Gesetz nur noch unterdrückt, weil vorher durch Eröffnung des dritten Teils klar werden sollte, wie dasselbe das ganze System beherrscht, und weil die tiefere Begründung des innern Tuns der Phantasie erst in volles Licht tritt, wenn dieses Tun sich erschließt, sich im äußern Körper niederlegt, sich auf den Ton und von da auf das reine Element des Malens mit Phantasie in Phantasie zurückzieht. Nun aber fällt diese höhere Beleuchtung von selbst auf die Einteilung des subjektiven Organs der Kunst in § 404 und eben hiemit noch weiter, nämlich auf die Momente der Phantasie (§§ 385—399), worauf diese Einteilung gegründet ist, zurück. In welchem Sinne die Poesie subjektiv-objektiv ist, konnte für jetzt nur angedeutet werden; die Kunstlehre wird diese Andeutung zur klaren Ausführung erheben. Eine Ahnung, Spur von unserer nunmehr tiefer begründeten Einteilung zieht sich durch die ganze Literatur der Ästhetik; Kant ist ihr mit seiner Unterscheidung von drei Formen, deren eine in Worten, die andere in Gebärdung, die dritte in Tönen darstellt, auf der Spur

(Kr. der ästh. Urtlskr. § 51); selbst Krug (Ästh. § 68) sucht zu seiner Zweiteilung in plastische und tonische Künste ein vereinigendes Drittes, das er aber, nachdem er die Dichtkunst zu den tonischen Künsten geworfen, in den (nicht rein ästhetischen) mimischen sucht; Ast hätte unsere Einteilung, wenn er nicht durch Zwischeneinfügung der Orchestik als realer Einheit des Idealen und Realen seine Entwicklung trüben würde (vgl. zu § 535). Gewonnen ist nun zu der festen Begründung der Einteilung der Künste die Abrundung des ganzen Systems: es geht in sich zurück als erfüllter Kreis, verdichtet sein Grundgesetz, sich in sich wiederholend, zur immer konkreteren Wirklichkeit, und diese Bewegung werden wir noch tiefer dringen sehen.

§ 538

Diese Dreiteilung erweitert sich, ohne darum ihre grundgesetzliche Geltung zu verlieren, zu einer Fünfteilung durch die reichgegliederte Organisation der bildenden Phantasie, deren Unterschiede (§ 404) durch die im Wesen der objektiven Kunstform gegründete Notwendigkeit, in verschiedenem Materiale darzustellen, in drei selbständigen Künsten sich niederlegen: der Kunst des messenden Sehens oder der Baukunst, der Kunst des tastenden Sehens oder der Bildnerkunst, der Kunst des eigentlichen Sehens oder der Malerei; das Grundgesetz wiederholt sich in dieser Teilung so, daß die subjektiv-objektive Form in die Mitte, die objektive jenseits, die subjektive diesseits fällt. Die Dichtkunst aber wird als die absolut subjektiv-objektive Kunst auch die Totalität der Kunst sein, also das System der Künste in sich wiederholen, aber die drei Formen, welche aus dieser Teilung entstehen, können sich im Gebiete der idealgesetzten Sinnlichkeit nicht zu selbständigen Künsten verdichten, sondern erscheinen nur als Zweige.

Vor der weiteren Ausführung, welche der Kunstlehre vorbehalten ist, kann vorläufig so viel ausgesprochen werden: die Teilung der objektiven Kunstform in drei selbständige Künste ist zunächst darin

begründet, daß in dem Gebiete, wo der wirkliche Körper das Material abgibt, eine wesentlich andere Anschauung auch ein wesentlich anderes Material fordert und dadurch eine selbständig neue Kunst bildet. So scheidet sich zunächst die Malerei, da sie nur den Schein der wirklichen Körperlichkeit auf eine Fläche vermittelst eines Materials legt, das nach seiner Körperlichkeit eigentlich gar nicht in Betracht kommt, von der Baukunst und Plastik als eine selbständige Kunst ab. Baukunst und Plastik haben in gewissem Sinn ihr Material gemein: den schweren, in seiner wirklichen Ausdehnung geltenden Körper; die Baukunst als Kunst des messenden Sehens bildet ihn abstrakt geometrisch, die Plastik als Kunst des tastenden Sehens, dessen Gegenstand die Welt der individuellen, organischen Oberflächen ist, schafft ihn zur schönen, leiblich gediegenen Erscheinung der Seele um; jenes ist strenge, dieses subjektiv beseelte Objektivität; die Malerei aber, eben weil sie einen bloßen Schein von Ausdehnung auf die Fläche wirft, liegt der reinen Subjektivität der Musik näher und bezeichnet den Übergang der bildenden Kunst in diese Form. Hier stellt also die Plastik offenbar die Mitte dar, während im ganzen System der Künste das Subjektiv-Objektive den Schlußpunkt bildet; der Grund davon liegt in der eben genannten Bedeutung der Musik ausgesprochen: es ist die Stellung der bildenden Kunst auf der ersten Stufe des Systems, ihr Hinausweisen, Hinaufdringen zur subjektiven Kunstform, was hier die streng objektive Kunst voran, die subjektiv-objektive in die Mitte, die subjektive (innerhalb des objektiven Gebiets) an die Grenze stellt. Warum die Musik in so bedeutende Unterschiede nicht auseinanderfällt, läßt sich aus ihrer subjektiven Natur bereits erraten. Die Poesie wiederholt als die Kunst der ganzen sich in sich selbst bewegenden Phantasie in Epos, Lyrik, Drama die ganze Stufenfolge der Künste in sich, ebenhiemit aber das ganze System der Ästhetik, denn das Epos ist objektiv und entspricht der bildenden Kunst und im Systeme dem Naturschönen, die lyrische Dichtung subjektiv und entspricht der Musik und im Systeme der Phantasie, das Drama subjektiv-objektiv und entspricht der Poesie selbst und im Systeme der Kunst. Hiemit bestätigt sich die Schlußbemerkung zu § 537, daß die Bewegung der Rückkehr des Systems in sich noch tiefer dringen werde. Aber in dem geistig flüssigen Elemente dieser höchsten Kunstform, die kein Material im gewöhnlichen

Sinne mehr hat, werden diese Arten nicht zu selbständigen Kunstformen; wenn wir sie bloße Zweige nennen, so ist damit der Übergang zu der folgenden Untereinteilung der Künste mit dem Vorbehalte gegeben, daß keine Kunst einen so bedeutenden Formenunterschied entwickeln werde wie diese, daß also die Zweige der andern Künste nicht die bedeutende Stellung einnehmen, wodurch sie dem entsprächen, was in anderem Gebiete in der Form von selbständigen Künsten auftritt, wie dies bei den Arten der Poesie der Fall ist. Es zeigt sich hier eine interessante Verschiebung der gemeinen Logik, ein Schwanken gewöhnlicher Einteilung; denn entsprechend den Arten der Poesie wäre die Teilung der bildenden Kunst in Baukunst, Plastik, Malerei eine Teilung in bloße Zweige, in Betracht der spezifischen Schärfe ihres Unterschieds aber ist sie eine Teilung in selbständige Künste, und umgekehrt verhält es sich mit den Arten der Poesie: diese treten in solcher Bestimmtheit auf, daß sie wie selbständige Künste analog jenen Arten der bildenden Kunst erscheinen, als verschiedene Formen einer so geistig durchsichtigen Kunst aber, wie die Poesie ist, erscheinen sie eben als bloße Zweige.

β.

Die Untereinteilung.

§ 539

Das Hervortreten von drei Künsten in der bildenden Kunst und die klare Scheidung der Dichtkunst in drei Hauptzweige ist im tiefsten Grunde durch jenes allgemeine Gesetz (§ 537) bedingt; wie aber dieses überhaupt durch Vermittlung der individuellen Organisation der Phantasie (§ 535) in Wirkung tritt, so ist auch jene Teilung der bildenden Kunst und Poesie vermittelt durch ein Ineinanderwirken der einen und der andern Art dieser Organisation (§ 404). Eben dieser gegenseitige Übertritt der Arten, im tieferen Sinne immer durch jenes das ganze System beherrschende Gesetz bedingt, ist aber auch der erste Grund der Entstehung untergeordneter Zweige in allen Künsten.

Schon der Schlußsatz des § 404 hat von der Verbindung der dort aufgeführten Arten, zunächst unter sich, gesprochen und die Anmerkung hat hiezu einzelne Andeutungen gegeben. Es hätte nun schon unter *a*) gezeigt werden können, wie die Künste, die in der bildenden Kunstform eine Gruppe bilden, und die großen Zweige der Dichtkunst ebenso sichtbar aus solchen Verbindungen hervorgehen, als sie tiefer im Gesetze des Fortgangs vom Objektiven zum Subjektiven und Subjektiv-Objektiven begründet sind. Dies geschieht aber erst hier, weil in ununterbrochener Reihe derselbe Grund auch als eines der Motive der Entstehung der untergeordneten Zweige auftritt; wie wir denn zum vorigen Paragraphen gezeigt haben, daß die Künste in der bildenden Kunstform und die Hauptformen der Poesie ebensowohl als Gattungen wie als Arten (Zweige) gefaßt werden können. So erscheint nun zunächst jedenfalls die Malerei als ein gewisser Übertritt der empfindenden und dichtenden Phantasie in die bildende; von der Plastik kann man in eingeschränkterem Sinn und, mit der gehörigen Behutsamkeit nur die Vergleichung mit der Baukunst einhaltend, sagen, sie sei ein erstes Auftauchen der malerischen Phantasie innerhalb der bildenden; im strengsten Sinne gehört die Architektur der bildenden Kunst an. Die Musik ist hier noch nicht zu erwähnen, weil sie so scharfe und selbständige Unterschiede nicht treiben kann; von der Poesie aber ist zu § 538 schon bemerkt, daß das Epos eine Übertragung der bildenden, die Lyrik der empfindenden Phantasie in die dichtende darstellt. Dies sind aber, wie ebenfalls schon gezeigt ist, zugleich speziellere Modifikationen des durchherrschenden Gegensatzes des Objektiven und Subjektiven. Allein ebendieses Übertreten der Arten ineinander in erweiterter Linie, also in letzter Beziehung zugleich ebenfalls ein verschiedenes Verbindungsverhältnis des Objektiven und Subjektiven, wirkt nun als Teilungsgrund der Künste in untergeordnete Zweige, nicht als der einzige (vgl. § 533 Anm. 1), aber als der erste. Man denke z. B. in der Poesie an die verschiedenen lyrischen Formen: das eigentliche Lied ist reiner Ausdruck einer Wiederholung der empfindenden Phantasie innerhalb der dichtenden, also zugleich des Moments der Subjektivität; die Romanze und Ballade aber ist mehr episch oder dramatisch: ein Übertritt der bildenden (denn auf solchem beruht ja alles Epische) oder der im engsten Sinne dichtenden Phantasie in die empfindende Art der dich-

tenden, also zugleich Wiederholung des Objektiven und Subjektiv-Objektiven in einem Zweige der subjektiv-objektiven Kunstform. Die Liedermelodie in der Musik, welche Kunst mit ihren Zweigen nun allerdings in Betracht kommt, ist reiner Ausdruck der empfindenden und subjektiven Art der Phantasie, worauf diese ganze Kunst ruht, die Oper aber ist Übertritt der dichtenden, und zwar der dramatisch dichtenden, also der subjektiv-objektiven, das Oratorium der epischen und dramatischen, also der objektiv und der subjektiv-objektiv bestimmten Phantasie in die empfindende, subjektive. In der Malerei ist die Landschaft vorherrschend ein Ausdruck der empfindenden, subjektiven Phantasie innerhalb der bildenden, objektiven, das bewegte historische Gemälde der dramatisch dichtenden, subjektiv-objektiven. Wir verfolgen die Sache nicht weiter, um nicht zu sehr vorzugreifen.

§ 540

Diese weitere Teilung ist aber ebenso wesentlich in der Ver- 1
bindung der Arten der Phantasie, worauf die Künste beruhen, mit den in §§ 402 und 403 aufgeführten Arten begründet, und damit vereinigen sich zwei neue Teilungsgründe: der Moment und der Grad des Umfangs, in welchem ein Stoff von einer Kunst ergriffen wird, und das verschiedene Material in den einzelnen Künsten nebst dem darin begründeten Unterschiede der Technik. Alle daraus entstehenden Teilungsreihen der Kunst- 2
zweige verbinden sich nun so, daß, in gewissen Grenzen, jede die einzelnen Glieder ihrer eigenen Reihe mischen, jede mit den andern verschiedene Mischungsverhältnisse eingehen kann, was sich nur in der speziellen Kunstlehre verfolgen läßt.

1) Wir gehen rückwärts die Einteilungsreihen der Phantasie durch und fassen so zunächst die in § 403 auf den naturschönen Stoff begründete wieder auf: landschaftliche, tierische, menschliche, und zwar entweder rein menschliche oder geschichtliche Phantasie. Es ist klar, wie durch diese Arten, indem sie in die bildende Phantasie eintreten, eine Linie von Zweigen der Plastik und Malerei entsteht; es würde noch mehr einleuchten, wenn nicht die zweite Stoffwelt,

von der allgemeinen Phantasie eingeführt (§ 417), alterierend auf diese Teilungslinie wirken würde. Daß und warum sie nicht in allen Künsten gleich stark auftritt, wird sich in der speziellen Kunstlehre zeigen. Ein weiteres Teilungsprinzip liegt in den auf verschiedene Grundstimmung begründeten Arten der Phantasie, der einfach schönen, erhabenen, komischen (§ 402), wie sie nun auf dem Boden einer der Hauptarten (Künste) sich geltend macht. Ganz unzweifelhaft zweigbegründend wirkt dieser Teilungsgrund allerdings nur in der dramatischen Poesie: Trauerspiel, Lustspiel. Die Künste verhalten sich sehr verschieden zu ihm: die Architektur ist des einfach Schönen und Erhabenen fähig, des Komischen gar nicht usw. Wir greifen auch hier nicht weiter vor. Nun treten zwei neue Einteilungsgründe auf. Was den ersten betrifft, Moment und Grad des Umfangs, in welchem ein Stoff aufgenommen wird, so ist hier von der tiefern Quelle dieses Unterschieds im Geiste des Künstlers zu abstrahieren und nur die Tatsache, daß er besteht, aufzufassen; so können z. B. bedeutende geschichtliche Charaktere in ruhiger Situation oder in figurenreicherer, bewegter Handlung zusammengestellt werden und so entsteht die Einteilung des historischen Bilds in ein Situationsbild und in ein Handlungsbild. Endlich das Material, die Möglichkeit der Wahl zwischen verschiedenen in einer und derselben Kunst und die dadurch bedingte verschiedene Technik: Holzbau, Steinbau, Backsteinbau, Stein oder Erz in der Plastik, Fresko oder Ölfarbe in der Malerei, die verschiedenen Instrumente der Musik und alle im Gegensatz gegen die menschliche Stimme (Instrumentalmusik, Gesang); in der Poesie mag der Unterschied der rhythmischen Maße als dem analog betrachtet werden. Diese Unterschiede begründen Zweigteilungen, die nach ihnen benannt werden, obwohl jedesmal auch der Geist der Behandlung ein anderer ist.

2) Es ist noch ein vorläufiger Blick in die möglichen Verbindungen zu werfen, wobei auch auf die Anmerkungen zu §§ 402 ff. zurückverwiesen werden kann. Die erste besteht darin, daß die einzelne Teilungsreihe ihre Glieder mischt. Sie ist nur in beschränktem Umfange möglich, sofern nämlich daraus nicht nur unbestimmt ein Unterschied der ästhetischen Wirkung, sondern eine Einteilung von Zweigen entstehen soll; so gibt es z. B. ein geschichtliches Genrebild: da verbindet sich die rein menschliche mit der geschichtlichen Phantasie. Ist die

Hauptperson darin eine heroische, hier aber in gemütlicher, einfach gefühlvoller Situation vorgestellt, so liegt zugleich eine Verbindung des einfach Schönen mit dem Erhabenen vor. Am stärksten mischen sich die Glieder dieser letztern Teilungsreihe (§ 402) im Drama, doch nicht so, daß Zweige entstehen, sondern diese Mischungen sind mehr allgemein durch die Geschichte der Stile bedingt; dennoch läßt sich ein Drama mit humoristischen Bestandteilen von einem rein ernsten und ein rein komisches Lustspiel von einem zugleich ernst rührenden bleibend unterscheiden. Dagegen können sich die Verschiedenheiten der dritten unter den hier aufgeführten Reihen (Auffassung des Moments und Grad des Stoffumfangs) wohl mischen, aber nicht so, daß dadurch an sich schon selbständige Zweige entständen, z. B. einfache Komposition in bewegter Handlung, umfangreiche in ruhigem Momente, und die der vierten Reihe (Material und Technik) nur teilweise, z. B. in der Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik, von gebundener und ungebundener Sprache, von verschiedenen Versmaßen in der Poesie Nun ist aber die weitschichtige Möglichkeit von Verbindungen aller dieser Reihen untereinander und zugleich mit der ersten (bildende Phantasie usw.) noch ins Auge zu fassen, nicht um sie hier zu erschöpfen, sondern mehr nur, um die Schranken dieses in abstracto nicht zu übersehenden Gebiets zu erkennen. Diese Schranken legen sich wesentlich in den zwei Sätzen nieder: erstens, nicht jedes einzelne Glied einer Reihe kann sich mit jedem einzelnen Gliede der andern Reihen verbinden, z. B. das Komische nicht mit der Landschaft, Erz sehr schwer mit der episch bildenden, rein menschlichen oder geschichtlichen, einfach schönen oder erhabenen, figurenreichen Stoff umfassenden Phantasie in der Komposition des Relief; zweitens, nicht jede Verbindung (wie schon angedeutet) gibt einen selbständigen Zweig, z. B. Landschaft al fresco ist als solche ein Zweig der Malerei in der doppelten Unterscheidung gegenüber den andern durch den Stoff bedingten Zweigen (Historie, Genre, Porträt) und gegenüber einem andern Material (Öl), aber ob der Stoff heiter oder ernst erhaben (Gewitter, Sturm usw.) aufgefaßt ist, dieser Unterschied begründet keinen besonders benannten Zweig; übrigens liegt hier vor eine Verbindung der bildenden, empfindenden, landschaftlichen, einfach schönen oder erhabenen Phantasie mit einem Gliede der Teilungsreihe nach dem Material. Statt weiteren Eingehens wollen wir die Verbindung von Gliedern

aus allen Einteilungsreihen nur an Einem Beispiele aufzeigen: dem großen Frescobilde der Schlacht des Constantin nach Raphaels Komposition ausgeführt von G. Romano im Vatikan. Hier ist vereinigt: aus der ersten Reihe mit der bildenden, näher der malerisch sehenden Phantasie der Geist der dramatisch dichtenden (großer Entscheidungsmoment), aus der zweiten Reihe die geschichtliche Phantasie mit Anklängen der rein menschlichen (Gruppe von Vater und Sohn), aus der dritten die erhabene Phantasie mit Anklängen der einfach schönen (der Jüngling in ebendieser Gruppe), aus der vierten die Wahl des entscheidenden Moments mit der Umfassung breiten, massenhaften Stoffes; aus der fünften kann keine Mischung ihrer Arten hinzutreten, sondern nur die Technik des Fresko; alle diese Glieder aus verschiedenen Einteilungsreihen, und zwar die aus den vier ersten selbst schon eine Verbindung von je zwei Arten einer enthaltend, verbinden sich nun unter sich zu einem großen historischen Fresko-Schlachtgemälde.

§ 541

Die Kunst durchwandert die Geschichte des Ideals, und die hiedurch bedingten Veränderungen erscheinen ebenfalls in erster Linie als teils berechtigte, teils unberechtigte Übertragungen der in § 404 aufgestellten Arten der Phantasie aufeinander, sodann als verschiedene Verhältnisse der Durchdringung derselben mit den in §§ 403 und 402 aufgestellten Arten. Diese geschichtliche Entwicklung fordert in der Behandlung jeder Kunst einen besondern Abschnitt, allein sie wirkt wesentlich bestimmend auf die Ausbildung der Zweige ein, und dazu kommt noch als ein die Einteilung derselben erweiterndes und erschwerendes Moment das Eindringen der zweiten Stoffwelt (§§ 417, 418), so daß die logische Einteilung von der geschichtlichen durchkreuzt wird.

Das geschichtliche Leben der Kunst ist eine neue Quelle von Übertragungen der verschiedenen Arten der Phantasie aufeinander, wie dies schon in der Darstellung der historischen Ideale (§§ 425 ff.) vielfach nachgewiesen ist. Der Unterschied dieser Ideale hat seinen innersten Grund in der ganzen Weltanschauung der Völker und

Zeiten, aber indem er sich Form gibt, erscheint er wesentlich in diesen Übertritten, gemäß welchen z. B. die Plastik von den Ägyptern architektonisch, im Mittelalter malerisch behandelt wird, das ernste Drama im klassischen Ideal das Komische ausschließt, im modernen zuläßt, die landschaftliche Phantasie erst in dem letzteren sich mit der bildenden verbindet in der Malerei, und die Behandlung der Persönlichkeit in allen Idealen das Individuelle (§§ 331 ff.) in verschiedenen Graden ausbildet. Der Paragraph sagt, diese Verbindungen seien „ebenfalls" teils berechtigt, teils unberechtigt; dies bezieht sich auf § 532, wo von Verbindungen der Stilarten die Rede ist, wie sie abgesehen von den historischen Bedingungen jederzeit durch einzelne Individuen vollzogen werden können. Offenbar unberechtigte Verbindungen sind z. B. die der vollen Farbe mit der plastischen Gestalt, der malerischen Komposition mit dem Relief; doch auch solche erhalten in diesem Zusammenhang ihre historische Bedeutung. Es handelt sich aber nicht bloß von einer Veränderung der Künste, sondern es ist klar, daß ganze Künste und Gruppen von Künsten einem Ideale vorzüglich entsprechen und in ihm seine Ausbildung finden. Auch dies ist in §§ 425 ff. im subjektiven Sinne (von seiten des innern Grundes der Künste in gewissen Arten der Phantasie) schon aufgezeigt, wird aber nun erst in seiner Stärke hervortreten, da z. B. die Plastik sich beinahe gar nicht allgemein wissenschaftlich behandeln läßt, sondern vermöge des streng klassischen und namentlich die Mythologie fast unabweislich fordernden Geistes dieser Kunst die historische Behandlung sich auf allen Punkten in die logische eindrängt. Darin hat nun Hegel einen Beweggrund gefunden, das geschichtliche Moment sogar zum Einteilungsgrunde der Künste überhaupt zu erheben (Ästhetik T. I S. 106—116, T. II S. 252—261): die Architektur tritt als die symbolische, die Plastik als die klassische, die Gruppe der Malerei, der Musik und Poesie als die romantische Kunst auf. Die Plastik ist die Mitte des ganzen Systems: die reine Gegenwart des Absoluten in der individuellen, ungeteilt sinnlichen und geistigen Gestalt der Gottheit; die Architektur, einen innern Sinn nur andeutend, tritt auf das eine Extrem, indem sie dem Gott seine räumliche Umgebung schafft, auf das andere treten die romantischen Künste, in denen der Gott übergeht in das subjektive Leben der Gemeinde, und die Malerei, Musik, Poesie stellt eine Steigerung dieses

Prozesses der Vergeistigung dar. Doch schwankt Hegel in der Anwendung dieses Einteilungsprinzips, er stellt das aus dem Unterschiede des Materials abgeleitete mit dem historischen durch ein „auf der andern Seite“ (T. I S. 107) zusammen und in den Überschriften erscheint die historische Bezeichnung nur bei den „romantischen Künsten“. In der Tat muß im System der Künste das außer- oder vielmehr übergeschichtliche rein logische Prinzip herrschen; hier ist die Tatsache, daß jede kunstübende Nation und Zeit mehr als Eine Kunst angebaut hat und die Poesie namentlich ihrer Natur nach die schlechthin allgemeine Kunst ist, das Bestimmende und die andere, daß die Ideale sich in einer oder einigen Künsten reiner und völliger offenbaren als in den andern, muß dagegen zurücktreten, so daß selbst die oben hervorgehobene Schwierigkeit in der Darstellung der Plastik nicht so stark erscheinen darf, um nicht den Gesichtspunkt, daß doch der Orient, das Mittelalter, die neue Zeit auch ihre Plastik hatten und haben, zum Bestimmenden zu erheben, d. h. die historische Behandlung von der logischen zu trennen. Die Losreißung der Malerei von der Architektur und Plastik, mit denen sie doch schlechthin als bildende Kunst zusammengehört, ist Beweis, wie die Bevorzugung des historischen Standpunkts hier die Verletzung der Logik zur Folge haben muß. Will man aber einmal historisch einteilen, so wäre die Poesie als die im strengsten Sinn moderne Kunst aufzustellen, was freilich mit dem bei Hegel zu sehr herrschenden religionsphilosophischen Standpunkte so wenig vereinbar ist als überhaupt die Aufstellung eines modernen Ideals, denn dieses ruht auf keiner besondern Religionsform. Es muß also jede Kunst zuerst allgemein behandelt, d. h. in ihrem Wesen dargestellt, dann in ihre Zweige auseinandergelegt werden und als weitere Untereinteilung muß die Geschichte derselben, wie sie sich gemäß der Geschichte des Ideals gestaltet hat, also mit der Einteilung in klassisch, romantisch, modern in ihren Grundzügen nachfolgen. Dabei ist nun freilich unvermeidlich, daß die logische Reihe in der nachfolgenden historischen Behandlung vielfach alteriert wird; so muß z. B. in der Malerei die Landschaft dort als integrierender Zweig auftreten, während sie als solcher in der ganzen älteren Kunstgeschichte noch gar nicht existierte. Dies ist jedoch die geringere Schwierigkeit, denn die logische Teilung legt ihrem Schema mit Fug eine überschauende Vergleichung und Verbindung des in

der Geschichte ungleich Fortschreitenden zugrunde. Weit schwieriger wird die Durchkreuzung des Logischen mit dem Historischen durch den Zutritt der zweiten Stoffwelt, wie er durch das geschichtliche Verhältnis der besondern zur allgemeinen Phantasie gegeben ist: die Künste treiben Zweige, in welchen derselbe Stoff, der in der Kunst der Aufklärung einfach wunderlos in gewissen Zweigen niedergelegt wird, eine mythische Darstellung findet. Dadurch entsteht dieselbe logische Verwirrung wie in der Staatslehre durch die Existenz mythischer Stände (des Adels und Klerus) neben den rationell auf den Unterschied der Tätigkeit begründeten, eine Verwirrung, die freilich in beiden Gebieten auch sehr zur praktischen geworden ist. Es zeigen sich nun die Folgen des in § 418 aufgezeigten Widerspruchs in dem Gebiete der verwirklichten Phantasie, der Kunst. Teilweise nämlich wird durch den mythischen Zweig der entsprechende wunderlos natürliche verdrängt; so gibt es keine eigentlich historische Malerei, so lang aller Geschichtsgehalt in der heiligen Sage zusammengezogen angeschaut wird: nachdem aber jene sich gebildet, sollte es konsequent keine Mythenmalerei mehr geben, allein diese überlebt ihren Tod, dauert neben der rein historischen Malerei fort, durch die sie eigentlich aufgehoben ist, und daraus entsteht eine unvermeidliche Konfusion: das unkritische Bewußtsein wirft beide Formen getrost in der Kategorie Historienmalerei zusammen; wer aber ein Bewußtsein davon hat, wie sie einander eigentlich ausschließen, unterscheidet sie zwar, muß sie aber doch in der Aufführung der Zweige nebeneinander stellen. So schließen in der Poesie Epos und Roman einander aus, denn jenes ruht auf der mythischen, dieses auf der aufgeklärten Weltanschauung, und doch müssen beide nebeneinander als Zweige der epischen Form in der allgemeinen, logischen Darstellung hingestellt werden. Man kann sich nicht damit helfen, daß man die mythischen Zweige aus dieser wegläßt und der historischen Darstellung vorbehält, weil wesentliche Kunstbegriffe, die sich einmal am Mythischen entwickelt haben, aber den Charakter einer Kunst an sich ausdrücken, sonst ausfallen würden. Wer wollte, um auf die Bemerkung über die Plastik zurückzukommen, das allgemeine Wesen dieser Kunst darstellen ohne Berücksichtigung des hohen, ruhig thronenden Götterbilds! Wie aber das Mythische seinen Tod überlebt, so haben Zweige, welche durch das mythische Ideal eigentlich ausgeschlossen sind, schon zur Zeit der Blüte des-

selben in voller Kraft bestanden, so der ganze Kreis rein menschlicher Darstellungen neben dem Götterideale der Plastik, ein Widerspruch, der nicht geleugnet werden kann, wenn man z. B. bedenkt, daß strenggenommen die Liebe im Eros vollständig dargestellt und daher die Darstellung derselben in ihrer rein menschlichen Erscheinung eigentlich eine Tautologie ist; ja man kann vom griechischen Drama sagen, es sei ein kühner und herrlicher Widerspruch mit der streng mythischen Anschauung, wie sie Grundlage des Epos ist. Freilich ist jenes viel jünger als dieses, aber beide gehören doch Einem Ideale an. Ebendiese historische Erscheinung aber beruhigt über den unvermeidlichen Widerspruch in der wissenschaftlichen Darstellung; stellt die Geschiche zusammen, was strenggenommen einander aufhebt, so trifft die Wissenschaft keine logische Schuld, wenn sie dasselbe tut; nnr muß sie ein Bewußtsein davon haben und dieses hat sich einfach dadurch auszusprechen, daß die historische Darstellung die wahren und notwendig sukzessiven Verhältnisse dessen auseinandersetzt, was die logische Aufreihung nebeneinanderstellt, als wäre es oder könnte sein ein Gleichzeitiges.

b.

Die Einheit in der Teilung.

§ 542

Schon die Entstehung der einzelnen Künste in der Gruppe der bildenden Kunst und der Hauptgattungen der Dichtkunst, ferner der spezielleren Kunstzweige aus Mischungen der verschiedenen Arten der Phantasie (§ 539), ebenso die historischen Übertragungen des Geistes einer Kunst auf die andere (§ 541) sind eine Bestätigung der einfachen Wahrheit, daß die Künste und ihre Zweige nur die Wirklichkeit der Einen Kunst, der Kunst an sich sind. Dieselbe gibt sich aber auch der unmittelbaren Erfahrung in der Erscheinung kund, daß in der Wirkung jeder einzelnen Kunst etwas von der Wirkung der andern ist, wobei gewisse besondere Wahlverwandtschaften zwischen einzelnen Künsten zum Vorschein kommen, welche verschiedene abweichende Einteilungen des Systems der Künste zu rechtfertigen scheinen.

Es handelt sich nicht um einen Beweis für den Satz, daß die Künste die Strahlen einer Sonne, die Äste Eines Baumes sind, denn wir kommen ja von dieser Einen Kunst, der Kunst an sich her und haben in der Einheit die Vielheit werden sehen, sondern nur von Erscheinungen, die ihn erproben. In unserem Gang vermittelt sich das besondere Hervorheben dieses Satzes zunächst wissenschaftlich durch das, worauf der Paragraph zurückweist; schon davon fällt aber das zweite Moment, nämlich die historische Übertragung des Geistes einer Kunst auf die andere (z. B. malerische Behandlung der Plastik im Mittelalter) auch unmittelbar in die Augen. Die eigentliche Probe für jene Wahrheit aber ist die Wirkung der Künste in der Empfindung: sie zeigen sich verwandt wie die Ergänzungsfarben, wie Töne mit Figuren und Farben, ja das Letztere ist schon nicht mehr bloßes Beispiel. Jeder Kunst fehlt etwas, weil sie nur ein Teil des Ganzen ist; wie daher das Auge zum Grünen das fehlende Rot selbst erzeugt, so klingt im Eindrucke des der einzelnen Kunst angehörigen Werks die Wirkung der andern mit an. Dies zunächst namentlich in dem Sinne, daß gerade die vollen Gegensätze einander wechselseitig hervorrufen. Die Werke der bildenden Kunst, denen die wirkliche Bewegung fehlt, scheinen zu tönen, es ist eine fühlbare Musik in ihnen, dagegen begleitet die Phantasie die Töne der Musik mit innerlich aufsteigenden schwebenden Gestalten. Hier liegt ein tiefes Geheimnis: der Ton erscheint nicht bloß als die punktuelle Reduktion, nicht mehr als Verklingen der Gestalt, sondern als die Gestalten erzeugende Kraft selbst, als der implizierte Keim der Gestalt (vgl. Deutinger, Kunstlehre S. 174). In der Poesie dagegen ist der Gegensatz der objektiven und subjektiven Kunst an sich schon vereinigt, sie bringt Musik und Gestalt mit eigener Hand ausgebildet der Phantasie, die aber im inneren Weben das empfangene Bild schwebend und tragend fortsetzt, entgegen. Diese Wirkungen hebt auch Schiller hervor (Über d.ästh. Erz. d. Menschen, Br. 22). Dagegen treten ja alle übrigen Künste auch der Poesie als der absoluten Kunst gegenüber (§ 534), und nun klingt mit ihnen allen die Poesie an, so daß man das Schöpferische in ihnen nicht schlechthin schön, sondern unwillkürlich übertragend poetisch nennt. Aus diesem Wechselverhältnis im Großen, diesem allgemeinen magnetischen Rapport treten aber wieder einzelne Künste in das Verhältnis besonderer Wahlverwandt-

schaft heraus: am bestimmtesten die Baukunst und die Musik. Ihre innige Verwandtschaft ist in der speziellen Kunstlehre darzustellen. Diese in vollem Gegensatze so geheimnisvoll wahlverwandten Künste nun sind es, deren Terminologie nicht zufällig und willkürlich, sondern mit innerer Notwendigkeit durchaus in allen andern Künsten angewandt wird, um die inneren Kompositionsverhältnisse eines Kunstwerks zu bezeichnen: Bau, Struktur, Rhythmus, Harmonie usw.; dagegen die Terminologie der Plastik und Malerei leiht allen Künsten die Bezeichnungen für den vollen Körper des Kunstwerks (plastische Gediegenheit, organische Gliederung, malerisch, bunt, grell, Farbe, Kolorit, Tinte, Schattierung, Beleuchtung usw.). Es treten aber auch andere schwächere Anziehungen auf: sieht man in der Baukunst nicht auf die Verhältnisse, sondern auf die Schwere, und erwägt man, wie die Plastik noch buchstäblich und in ihrem Stil auf die Gesetze derselben gewiesen ist, so treten diese beiden Künste als ein Paar zusammen; die Malerei aber, worin das Körperliche in den klangverwandten Licht- und Farbenwirkungen verschwebt, schließt sich als Schwester der Musik an. Statt unserer Einteilung hätten wir, wenn wir die Attraktion der Architektur und Musik als konstitutiv behandelten, die Einteilung Solgers, welcher der Plastik und Malerei jene beiden Künste als Ausdruck des allgemeinen, in den abgeschlossenen Künsten nicht erschöpften künstlerischen Bewußtseins entgegenstellt, das einerseits im Körper schlechthin, d. h. ohne individuelle Gestaltung desselben, andererseits in der bloßen Zeitbewegung des Lautes ohne Stoff sich Ausdruck gibt, woraus er dann die Analogie gewinnt, daß die Baukunst der Bildnerkunst, die Tonkunst der Malerei entspricht (a. a. O. S. 262—263); wenn wir dagegen die zweite Attraktion zur bestimmenden machten, so erhöbe sich die Poesie über den Schwesterpaaren Architektur und Plastik, Malerei und Musik. Man kann aber auch auf das Schwere in der Baukunst und ihre relative Armut im Ausdruck solches Gewicht legen, daß man sie, getrennt von allen bildenden Künsten als vollen Gegensatz der Poesie gegenüberwirft und in die Mitte die Gruppe: Plastik, Malerei, Musik als die zur Poesie führende Skala setzt, in welcher dann die Malerei die Mitte bildet, die Plastik aber das zur Baukunst, die Musik das zur Dichtkunst hinüberleitende Glied ist (s. Deutinger a. a. O. S. 176—178). Aber auch Hegels Einteilung will ihr Recht, die

in der angegebenen Weise die Plastik in die Mitte des ganzen Systems der Künste nimmt; und endlich bietet sich die Möglichkeit dar, die Musik an den Anfang zu setzen als die Kunst des noch gestaltlos innerlich webenden Ideals, die bildenden Künste als objektive Ausbreitung desselben in die Mitte zu nehmen und diesen Gegensatz in der Poesie als konkreter Einheit aufgehoben darzustellen; dies ist die Anordnung Weißes (Syst. d. Ästh. § 42). Die Gründe für alle diese Einteilungen sind nicht so stark, um die oben festgestellte umzustoßen, aber sie sind stark genug, um zu zeigen, welches interessante wechselseitige Wandern und Stellenwechseln, welche sich kreuzende Polaritäten unter den Künsten herrschen: der lebendigste Beweis ihrer innern Einheit.

§ 543

Vermöge ihrer lebendigen Einheit treten die Künste auch in das praktische Wechselverhältnis zueinander, daß (in gewissen Grenzen) die eine ihren Stoff aus der andern abbildend oder umbildend entlehnen kann; ein Verhältnis, das sich innerhalb der Hauptzweige der Dichtkunst wiederholt. Dadurch erweitert sich die Stoffwelt der Kunst, denn das benützte Werk der einen Kunst verhält sich zu der Formgebung durch die andere wie das Naturschöne zur Phantasie und Kunst überhaupt.

„In gewissen Grenzen" und diese können so bezeichnet werden: die Künste, welche dem äußern oder nur dem innern Auge eine sichtbare Gestalt vorführen, können keinen Stoff entlehnen aus derjenigen, welche nur die Empfindung ertönen läßt, also die bildenden und die Poesie nichts aus der Musik; nur in sehr eingeschränktem Sinne vermag die Dichtkunst ein Ganzes von Tönen in vorgestellte Bilder und ausgesprochene Gefühle umzusetzen. Umgekehrt kann die Musik die objektiven Kunstgestaltungen nicht wohl in ihre Empfindungssprache übersetzen, denn in ihnen ist für sie zu wenig vorgefühlt; von Werken der bildenden Kunst gilt dies ohne Einschränkung, denn ein entferntes Entlehnen von Motiven ist nicht genug; ebenso verhält sie sich zur epischen Dichtungsform als der vorzugsweise objektiven. Ähnlich wie zur Musik verhält sich die bildende Kunst zu denjenigen Zweigen der Dichtkunst, in welchen das Subjektive herrscht oder gleich

stark mit dem Objektiven wirkt: aus der lyrischen Poesie ist für sie nicht viel zu holen, aus demselben Grunde, warum ihr die Musik keine Quelle von Stoff sein kann; in der Skizze geht es eher, aber das Ausspinnen eines lyrischen Tons in der Breite der Ausführung wie in Lessings trauerndem Königspaar tut nicht gut; reichen Stoff scheint ihr das Drama zu bieten, in der Tat aber ist diese Form zu geistig reif und durchgearbeitet, geht zu sehr auf eine bestimmte starke Wirkung, als daß die bildende Kunst, wenn sie ihr nachbildet, nicht ihre objektive Unschuld verlieren und einem theatralischen Ausdruck verfallen müßte. Innerhalb der Gruppe der bildenden Künste verhält es sich mit der Architektur wie im ganzen Systeme mit der Musik: die Plastik und die Malerei kann keinen Stoff aus ihr ziehen (mit der Architekturmalerei hat es eine besondere Bewandtnis, wovon nachher); aber auch die Malerei nichts aus der Plastik, nämlich kein fertiges Bild, denn wenn sie, von ihr angeregt, nur überhaupt denselben Stoff benützt, so ist dies etwas Anderes und gehört nicht hieher; der Grund dieser letztern Grenzsperre ist der tiefe Gegensatz im Geiste beider Künste bei Einheit der ganzen Kunstsphäre. Aber auch die Plastik kann nicht wohl Gemaltes in ihrem Sinne verarbeiten, und zwar aus demselben Grunde, warum die bildende Kunst überhaupt nicht gut tut, ein dramatisches Werk auszubeuten. Innerhalb der Poesie kehrt diese Einschränkung wieder im Verhältnis der epischen zur dramatischen Form: ein Drama in Erzählung umsetzen heißt das Reifere in das Unreifere dekomponieren. Es bleiben aber viele Möglichkeiten fruchtbarer gegenseitiger Benützung übrig. Übersehen wir die Reihe noch einmal, so bietet die epische Poesie der bildenden Kunst eine reiche, schon in Griechenland (Zeus des Phidias) vielbenützte Fundgrube und keineswegs nur so, daß der Bildhauer und Maler vom Dichter angeregt würde, denselben Stoff zu bearbeiten, also namentlich aus derselben Sage zu schöpfen, sondern fertige Bilder, ganze Szenen und Szenenreihen nimmt er aus diesem, freilich nur, um sie im Geiste seiner Kunst umzubilden; aber auch die dramatische Poesie hat epische Teile und diese natürlich kann die bildende Kunst trefflich verwenden (Mord der Söhne Eduards in Richard III). Die Musik hat an der lyrischen und dramatischen Poesie eine Welt von Stoff. Die Poesie kann aus Werken der bildenden Kunst in bestimmterem Sinn als die Musik Motive entnehmen, ähnlich wie der

Mythus aus einzelnen Erscheinungen (vgl. T. II S. 407 die Anekdote von la cruche cassée; so hat man das Genrebild einer Brautwerbung auf Helgoland zu einem Lustspiel umgearbeitet). Innerhalb der Gruppe der bildenden Künste stellt sich eine Erscheinung dar, auf welche allein das Wort des Paragraphen „abbildend" paßt: das Werk der Baukunst nämlich, an sich schon am meisten natur-artig unter allen Werken der Kunst, nimmt mit der Zeit noch mehr einen Naturton an und wird so Gegenstand der Malerei wie ein Bau der Natur, Berg, Baum usw. Kein Werk einer Kunst kann in diesem Sinne, nämlich im Sinne der künstlerischen Abbildung eines fertigen Stoffs, Gegenstand für eine andere Kunst werden wie ein Bauwerk in der Architekturmalerei; die epische Dichtkunst kann Paläste, Statuen, Gemälde schildern, aber sie ist darin viel schwächer als in den frei von ihr selbst erzeugten Gestalten, weil das Abbilden eines fest Gegebenen mit ihrem bewegten Charakter im Widerspruch steht. Innerhalb der großen Zweige der Poesie ist die reichste Stoffquelle eröffnet in der epischen für die dramatische Gattung: der epische Stoff hat auf höherer Stufe genau noch das Unreife, von geistigen Willensbestimmungen Undurchdrungene, massenhaft Ausgebreitete, Sächliche für den dramatischen Dichter, was der Naturstoff für die Phantasie überhaupt hat; schon das griechische Drama ruht auf dem griechischen Epos, Shakespeares Quellen sind Erzählungen (sagenhafte Chroniken, Novellen). — Somit sehen wir überhaupt das Verhältnis zwischen dem Naturschönen und der Phantasie wiederkehren: die Stoffwelt ist erweitert durch ein künstlerisch Geschaffenes, das noch einmal zum bloßen Stoff herabgesetzt wird, wie sie schon durch Mythus und Sage erweitert ist (§§ 417, 418, 427, 428); aber der Unterschied ist, daß nun das eigentlich Naturschöne s a m t Mythus und Sage, durch neue Erfindungen bereichert und umgebildet von einer Kunst, Stoff einer andern wird. Die Kunst, die sich in dies Verhältnis zu einer andern stellt, hat jedoch an dem Stoffe, der schon Form geworden, ebensoviel Selbsttätigkeit, vielleicht mehr zu entwickeln, um ihn noch einmal zum bloßen Stoff herabzusetzen, als an dem reinen Stoffe.

§ 544

Diese innere Einheit und Wechselbeziehung hebt die spezifische 1
Selbständigkeit der Künste nicht auf. Es kann nur Eine rein

ästhetische Verbindung von zwei Künsten geben, nämlich die von Poesie und Musik; alle andern Verbindungen sind entweder berechtigt, aber durch Beiziehung lebendigen Stoffes (vgl. § 490)
2 nicht rein ästhetisch, oder sie sind Fehler. Dagegen suchen die Künste sich äußerlich aneinander anzulehnen und so die große Wirkung ihrer vereinten Kräfte hervorzubringen. Dies ist so wesentlich, daß alle Künste nur in dieser Verbindung wahrhaft leben; die Komposition (§§ 494—501) und der Umfang des Stoffs (§ 540, 1) wird dadurch wesentlich bestimmt, zyklische
3 Entfaltungen hervorzurufen. Durch die Vermittlung einer nicht streng ästhetischen Kunstform entsteht eine höchste Vereinigung aller Künste, worin die Poesie den Mittelpunkt bildet.

1) Unter Verbindung zweier Künste ist nicht bloß eine Übertragung des Stils (vgl. § 532), sondern eine Vereinigung der vollen Wirkung derselben mit ihrem ganzen Material verstanden, welche schlechthin den Eindruck Eines Kunstwerks machen will, wie die schon im historischen Zusammenhang (zu § 541) angeführte eines Werks der Plastik mit allen Mitteln der Farbe (nicht bloßer Farbenandeutung). Man hat die Malerei mit der Wirkung der Poesie in Verbindung zu setzen gesucht, indem man einen Schein wirklicher Bewegung in die Bilder brachte, ja die Musik noch dazugezogen, indem man z. B. zur Aufführung von Haydns Schöpfung Sonne und Mond aufsteigen ließ, bewegtes Meer darstellte usw. Dies ist lauter Unnatur, denn die Künste sind spezifische Organismen, deren Gliederbau im Versuche der Vereinigung nur eine Mißgeburt darstellen kann. Nur die zwei Künste, die im Elemente der Zeit leben, können sich zu einem Ganzen gemeinschaftlicher Bewegung vereinigen, doch ist auch in der Verbindung von Poesie und Musik wesentlich die letztere herrschend, der Text darf nicht an sich bedeutend sein. Andere Verbindungen sind nur dann keine Verletzungen der Ästhetik, wenn sie auf den reinen Schein verzichten; dies geschieht durch die Darstellung in empirisch lebendigem Stoff und es ist klar, daß damit die Orchestik und die Mimik gemeint ist: in der erstern vereinigt sich die bildende Kunst mit der Musik, indem lebendige Menschenkörper nach gemessenen Tönen

schöne Bewegungen darstellen, in der anderen mit der Dichtkunst, indem der empirische Mensch ein Werk der Poesie an seiner persönlichen Erscheinung zum Ausdruck bringt. Daß die Schauspielkunst durch diese Verweisung jenseits der Linie des streng rein Ästhetischen nicht verkannt werden soll, muß sich zeigen, und zwar teilweise schon in dem, was hier über die Anlehnungen der Künste zu sagen ist.

2) Der Hauptvereinigungspunkt für diese Anlehnung ist die Baukunst: die Plastik schließt sich ihr naturgemäß an, die Malerei schmückt, die Musik durchströmt ihre Räume. Wie sehr die Künste in dieser Verbindung erst organisch leben, wird ihre spezielle Darstellung beweisen, wo denn auch das wichtige Moment, das diese Anlehnung für die Komposition namentlich in der Plastik und Malerei hat, die Entstehung zyklisch umfassender, durch einen großen Gedanken beherrschter Entwürfe, also der Einfluß auf den Teilungsgrund, der in § 540, 1 vom Umfange des Stoffs genommen ist, ja eine dadurch motivierte neue Zweigbildung (Relief) näher zur Sprache kommen muß.

3) Die Poesie scheint in diesen Anlehnungen zunächst keine Stelle zu finden, denn Vortrag eines Gedichts in festlichem Raume kann man nicht eine Anlehnung an die Architektur nennen; dennoch wird nicht nur eine solche, sondern eine Verbindung mit allen Künsten für sie vermittelt durch den Zutritt der Schauspielkunst; nun wird sie die bestimmende Seele eines Ganzen, worin Architektur, Malerei, Musik mit ihr und dieser ihrer nächsten Schwester, die unter allen nicht ganz rein ästhetischen Künsten am höchsten steht, zur mächtigsten Gesamtwirkung vereinigter Künste sich die Hand reichen.

c.

Die anhängenden Künste.

§ 545

Die Kunst als die Wirklichkeit des Schönen hat keinen Zweck außerhalb ihrer selbst (vgl. §§ 23, 56—69, 76—78). Mitten im Leben wirkend tritt sie jedoch mit diesem in reichverschlungene

Wechselbeziehung, worin sie ihre absolute Stellung freiwillig verläßt, außerästhetischen Tätigkeiten ihre Formgebung leiht und so erst ihre ganze Fülle und Bildungskraft entwickelt. Dadurch entsteht eine Reihe bloß anhängender Kunstformen.

Genauer ausgedrückt hieße die Aufschrift: die Nebeneinteilung oder usw. Es liegt hier nicht eine Teilungsreihe vor, welche die Fortsetzung der Untereinteilung α, β darstellte, denn es ist der Zutritt eines neuen, außerästhetischen Moments, was die nun auftretenden Formen begründet, sie fordern daher eine eigene Stelle im Ganzen, sie bilden nur einen Seitenzweig der Kunstlehre. Nachdem man aufgehört hat, dieses gemischte Gebiet, worin die schöne Form bloß Mittel, Vehikel ist, namentlich die didaktische Poesie, als integrierendes Glied in die Kunstlehre aufzunehmen und dadurch die Einteilung zu verwirren, ist man übrigens gegen dasselbe vielfach auch ungerecht geworden. Das Eindringen ins Leben, wodurch eine ganze Welt solcher halb-ästhetischer Formen entsteht, ist notwendige Wirkung einer blühenden Kunst, also auch Erkennungszeichen einer solchen, freilich unter der Voraussetzung, daß in diesen Formen Stil herrsche, denn es gibt auch eine Vielgeschäftigkeit in Hervorbringung solcher anschmiegender Mittelformen, von welcher man nicht weiß, ob sie die Auflösung eines Kunstlebens oder den Drang zu einem neuen offenbart; da sind aber diese Formen auch stillos. Lebendige Entwicklung in diesem Gebiet ist allerdings ebensosehr auch eine Voraussetzung, ist der Anfang der Kunst; wir erinnern an das in § 514 ausgesprochene Doppelverhältnis; dasselbe stellt sich jetzt im Systeme der Kunstlehre dar, denn dort gingen wir vom Handwerk und Spiel aus und jetzt hängen wir dieses Gebiet, als ein von der entwickelten Kunst veredeltes, dieser nachfolgend an. Auch sonst ist der Wert solcher Halbformen, wie der tendenziösen Kunst (vgl. zu § 76 T. I S. 208 f.) bereits anerkannt. Das ganze Leben wäre barbarisch ohne dieses vermittelnde Band zwischen ihm und der Kunst.

§ 546

Zwei Arten dieser anhängenden Formen gründen sich auf die Extreme der Kunst. [Sie hat auf der einen Seite ihre Wurzel im Handwerk und in der Reihe der Künste ist dieser Zusammen-

hang durch die Baukunst bezeichnet. Nach dieser Seite verschönern (vgl. § 515, 2) nun mit dieser die andern bildenden Künste das der äußern Zweckmäßigkeit dienende Erzeugnis des Handwerks und bilden in dieser Richtung eine Reihe feinerer, kunstsinniger Gewerke aus.

Wenn gesagt ist, daß die Baukunst es sei, die dieses Band mit dem Reiche der äußern Zweckmäßigkeit (nach dieser Seite kommt von den Paragraphen des ersten Teils, auf die hier wieder verwiesen werden mußte, zuerst § 23 in Betracht) im Systeme der Künste darstelle, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß nur sie jene verschönernde Tätigkeit entwickle; die Reihe von feineren Gewerken (vgl. § 516 Anm.), die diesem Verschönerungszwecke, dessen Bedeutung schon § 515, 2 dargestellt ist, in der vielfachsten Weise dient, steht in dem Verhältnisse von Trabanten zu allen bildenden Künsten. Diese natürlich sind es, die hier die entsprechenden Seitenzweige treiben, die Musik werden wir im Verhältnisse zu andern anhängenden Künsten treffen; wenn die Poesie z. B. ein Gebäude durch Inschrift schmückt, so gehört dies nicht hieher; die Künste der Zeit können sich mit dem Bewegungslosen im Raume, wozu ja alles Produkt des Handwerks gehört, in dem Sinne nicht verbinden, daß eine anhängende Kunstform entstehen würde. Wer die reiche Formenwelt des Orients, des klassischen Altertums, des Mittelalters in allen Geräten, Kleidern, Waffen, Schmuck der räumlichen Umgebungen kennt und damit die Kahlheit unserer Welt vergleicht, der weiß, warum wir diesem Gebiete so große Bedeutung zuerkennen.

§ 547

Auf dem andern, im Systeme der Künste durch die Poesie bezeichneten Extreme mündet die Kunst in das Wahre und, da dieses sich wieder in das Gute umsetzt, in das sittlich politische Leben. Diesem geistigen Zwecke können alle Künste dienen, aber nur die Malerei und die Dichtkunst treiben eigene Nebenzweige in dieser Richtung, welche entweder dem Leben positiv die wahre Idee entgegenhalten oder dieselbe negativ seiner unwahren Ge-

stalt als Folie im Sinne der Komik unterlegen. Jenes Verfahren ist bei direkt und systematisch ausgesprochener Absicht das didaktische, bei bloß zugrunde liegender Absichtlichkeit der ganzen Haltung das tendenziöse (vgl. § 484), dieses ist satirisch (vgl. § 195), steht höher und kann sich bis zum Humor erheben.

Daß die hier aufgeführten Nebenzweige nicht rein ästhetisch sind, bedarf nach den Auseinandersetzungen des ersten Teils keines Wortes mehr. Die Hauptstellen sind in § 545 schon angegeben; es kommt hier das Verhältnis zum Guten, zur Religion und zum Wahren (§§ 65 bis 69, 76—78) in Betracht. Das Gute ist dort als ein dem Schönen Vorausgesetztes früher aufgestellt, das Wahre folgt als höhere Sphäre über demselben. Die Religion kann hier mit dem Guten zusammengefaßt werden, denn wenn die Kunst ihr dient, so tut sie es nur, um sie als Hebel des Sittlichen zu verstärken. Ebendiese Bedeutung hat nun aber das dienende Verhältnis der Kunst zum Wahren, denn im unendlichen Wechselübergang aller Kräfte des Lebens setzt sich der reine Auszug einer Gesamtsumme von Taten und Zuständen, die Idee, wieder in Wille und Tun um, und nur auf den so gewendeten Gedanken bezieht sich die Kunst, sofern sie einmal aus dem Gebiete des absoluten Geistes herabsteigt, ihre Elemente auflöst und die getrennte Form dem Wahren als Mittel leiht; es gibt keine rein didaktische Kunst, selbst die Gedichte über die Ursache des Übels und die beste Welt wollen nicht bloß belehren, sondern bessern. Wenn aber die Kunst auch wirklich die Absicht, rein zu belehren, nicht unwillkürlich in die feurigere, auf den Willen zu wirken, verwandeln müßte, so würde ihr dennoch durch diese Richtung, obwohl die rein gedachte Wahrheit höher ist als die Kunst, keine höhere Würde zuwachsen, sondern es bliebe dabei, daß sie durch diese Mischung nur eine anhängende Form hervorbringt, wie § 78, 2 bewiesen ist, und dazu kommt noch, daß die belehrende Kunst nicht das reine und ganze Wissen, das über den Gegensätzen steht, sondern nur ein Bruchstück des Wissens vortragen kann, das, der Wirklichkeit als einer nicht entsprechenden gegenübergestellt, bloß relative Wahrheit ist und so als Inhalt mit dem Schönen äußerlich verbunden dieses in seine Relativität mit hineinzieht. Es ist übrigens nur die höchste Gattung der bildenden Kunst

und die Poesie, welche in dieser Richtung auf einen geistigen Zweck das Gebiet des rein Schönen so bestimmt überschreiten, daß eigene Zwitterformen entstehen. Die Architektur und Musik kann nicht dozieren, dies erhellt aus dem individualitätslosen Charakter dieser Künste. Die Plastik tut diesen Schritt in den sog. Chargen; dieser Übertritt ist aber viel zu unbestimmt, liegt viel zu weit über den Charakter einer so streng gediegenen Kunst hinaus, als daß dabei irgend zu verweilen wäre. Daß übrigens auch die Malerei sich in dem Gebiete der Mischung des Schönen mit dem Wahren und Guten weniger ausbreiten könne als die Poesie, geht daraus von selbst hervor, daß sie eine stumme Kunst ist. Nur mit Zwang kann sie didaktisch verfahren, tendenziös und satirisch aber sehr wohl. Was nun die nähern Bestimmungen des Paragraphen über dieses Zwittergebiet betrifft, so muß sich die Auseinandersetzung derselben mit der Darstellung der wirklichen Kunstformen, die in ihnen befaßt sind, ergeben. Nur was das Satirische anbelangt, so mag hier noch auf § 195 zurückgewiesen werden, wo der schweifende und der stoffartige Witz unterschieden sind; der letztere liegt der Satire zugrunde; wie sie sich aber zum Humor erhebt, das zeigt schon eine vorläufige Hinweisung auf die Komödie des Aristophanes: dieselbe hat eigentlich das satirische Porträt, die Karikatur zu ihrer Grundlage, an diese ist sichtbar die Dichtung der Fabel angeschlossen, hat ihn in Fluß gebracht und in dieser Bewegung hat der freie, im rein ästhetischen Element schwebende Humor sich entzündet.

§ 548

Zwischen diesen Extremen bildet sich ein drittes Gebiet bloß anhängender Kunst durch die Neigung zum Spiel mit lebendigem **Naturstoff**. Die Kunst ergreift gewisse Formen dieses Spiels an der tieferen Bedeutung, die an sich schon in ihnen liegt, erhebt sie zur schönen Darstellung und zieht eine derselben als Mittel der sinnlichen Ausführung ihres höchsten Zweigs an sich (vgl. § 544, 3).

Von den in § 515 aufgeführten Arten des Spieltriebs ist im vorliegenden Zusammenhang der verschönernde und schmückende zu dem höhern Handwerke (§ 546) gefallen; der zuletzt aufgeführte objektiv

bildende ist in der echt ästhetischen bildenden Kunst verschwunden, nur Eine Form bleibt noch von ihm übrig, nämlich der Versuch, mit wirklicher, empirisch lebendiger Natur zu malen (schöne Gartenkunst). Dagegen bleibt als Grundlage eines bedeutenden Gebiets unselbständiger Künste der Nachahmungstrieb übrig, der als Material der Darstellung die eigene Person verwendet und, künstlerisch gebildet, als Orchestik und Mimik auftreten wird. Dazu kommt die Gymnastik, die auf einer Verbindung des Spieltriebs und des ernsten Zwecks der Durchbildung des Leibs zum adäquaten Organe des Geistes in seinem persönlichen und nationalpolitischen Berufe, insbesondere dem des Krieges, beruht. Hier mischen sich also verschiedenartige Motive, allein die Gymnastik hat ihr rein darstellendes, zweckloses Gebiet, indem sie die erworbene Fertigkeit festlich aufzeigt; in dieser Bedeutung ist sie reines, von der Kunst veredeltes Spiel und gehört in die Ästhetik. Der Ausdruck des Paragraphen „tiefere Bedeutung" ist oberflächlich, allein es konnte anders der verschiedene Gehalt dieser Spielformen, wie ihn die Kunst zum höheren ästhetischen Schein entwickelt, nicht zusammengefaßt werden. Es handelt sich um ein mittleres Gebiet zwischen den strengen Zwecken des Wahren und Guten auf der einen und dem Dienste der äußern Zweckmäßigkeit auf der andern Seite: das Gebiet der spielenden Veredlung der Persönlichkeit durch Genuß der freien Natur, rhythmische Bewegung usw. Näher sollen die verschiedenen mittelbar ethischen Grundlagen dieser Spielformen auch jetzt noch nicht auseinandergesetzt, sondern nur ausgesprochen werden, wie die Kunst die Zwecke der Erholung, Entfesselung vom Drange der Arbeit und von der Last des Lebens, Unterhaltung, des spielenden Umgangs der Geschlechter, Durchbildung der körperlichen Erscheinung, Ausbildung zum Krieger usw. zu aufgehobenen Momenten herabsetzt, indem sie das Darstellende an diesen Tätigkeiten rein als solches ergreift, ihre reine Formtätigkeit, ihren leitenden und ordnenden Rhythmus, ihre dichtende Erfindung hineinwirft und so ein Kunstgebiet herstellt, das rein ästhetisch wäre, wenn es nicht gegen die Grundregel § 490 lebendigen Stoffes sich als seines Materials bediente. Diese Beiziehung eines nicht rein ästhetischen Mediums mußte als Mittelglied, wodurch allein gewisse Verbindungen von Künsten möglich werden, schon § 544, 1 erwähnt werden. Das Spiel wird nun durch kunstmäßige Behandlung zwar ästhetisch

im Sinne der zwecklosen Darstellung, aber nicht im Sinne der völligen Tilgung der Mängel des Naturschönen, was eben zu § 490 auseinandergesetzt ist. Die Orchestik und Mimik führt Schleiermacher unter dem Namen „begleitende Künste" auf; das werden sie eben dadurch, daß die Kunst sie an sich nimmt, ihnen zur leitenden, bestimmenden Seele wird; zugleich erhält dadurch umgekehrt die Musik und die Poesie einen Leib, sie verkörpert sich in lebendiger Plastik und Malerei. Daß man sie aber darum nicht als höhere Einheit fassen darf, dies erhellt nun eben daraus, daß sie empirisch lebendigen Materials sich bedienen. Krug (Ästh. § 68) hat dies dennoch getan, indem er die mimischen, in Raum und Zeit zugleich darstellenden Künste als Zusammenfassung der tonischen und plastischen, als drittes Glied in derselben Reihe aufführt. Ast ist zu § 535 in dieser Beziehung schon angeführt. Der Mimik im engeren Sinne, der Schauspielkunst, ist aber durch den Schlußsatz des Paragraphen nun ausdrücklich der höchste Platz unter allen bloß anhängenden Künsten zum voraus gerettet.

§ 549

Endlich zieht sich neben der Kunst eine Linie von Tätigkeiten hin, welche, nur nachbildend und vervielfältigend, in bloßen Mechanismus auslaufen, in ihren höheren Formen aber künstlerisches Talent fordern und selbst von Meistern der selbständigen Kunst neben dieser geübt werden.

Diese vierte Art anhängender Kunstformen darf nicht übersehen werden; Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie, Anmalen usw. sind wichtige Kanäle, die Kunst mit dem Leben zu vermitteln. Von talentvollen Händen ergriffen knüpfen sie sich namentlich als Illustration an die Literatur und geben zum Worte die Anschauung. Zum bloß Mechanischen gehört das Daguerreotyp, dessen über den wahren Sinn der Naturnachahmung negativ höchst belehrende Bedeutung seines Orts zu erörtern ist.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objektive Kunstform oder die bildenden Künste.

§ 550

Nach dem in §§ 533—537 begründeten Gesetze tritt zuerst die bildende Phantasie (§ 404) als Urheberin einer bestimmten Kunstform hervor. Auf das Gesicht organisiert, ist sie im Raume tätig an dem körperlich ausgedehnten und schweren Stoff als ihrem Materiale. Das vollendete Werk steht bewegungslos und stumm dem Zuschauer gegenüber, vermittelt ihm durch das Auge das innere Bild, zu dessen Träger der Stoff umgeschaffen ist, und lebt in seiner Phantasie zu Bewegung und Sprache auf.

Das Teilungsprinzip ist in den angeführten Paragraphen zunächst äußerlich auf die Natur des Materials gegründet, dann in die Tiefe verfolgt, auf die Arten der Phantasie §§ 402—404 und in letzter Instanz auf das Grundgesetz des Systems, das Auseinandertreten des Schönen in eine objektive und subjektive Form und die Vereinigung dieser Gegensätze, zurückgeführt. Wenn von der bildenden Kunst gesagt ist, sie sei es, die „zuerst" auftrete, so ist dies zunächst Bezeichnung nicht zeitlicher, sondern begriffsmäßiger Folge. Alles Dasein ist wesentlich Körperliches im Raume, aller Betätigung in der Zeit ist diese Grundform vorausgesetzt; so muß auch die Kunstform, welche den naturschönen Stoff wesentlich als räumlichen erfaßt und nachbildet, die erste sein. Allerdings ist jedoch dieses Vorausgehen dem

Begriffe nach in gewissem Sinn auch ein Vorausgehen der Zeit nach. Schon zu § 533,1 ist berührt, daß die Musik und Poesie darum, weil sie vermöge des unmittelbaren, leichteren Flusses, worin hier das Innere in das Äußere übergeht, am frühesten hervortreten, keineswegs auch am frühesten eine Reife der Ausbildung erhalten, durch die sie zum adäquatesten Ausdruck des Kunstlebens einer Zeit sich erheben; es leuchtet schon vor der näheren Nachweisung ein, daß die Künste, die im greiflichen Stoffe darstellen, die vorzugsweise entsprechende Form gewesen sein müssen für die Phantasie der Völker des Altertums, die wir als wesentlich objektiv bestimmte, anschauende, auf das Auge gestellte (vgl. § 404 Anm. a und § 425,8) aufgewiesen haben. Es hat also trotz der längeren Übung, welche die bildende Kunst voraussetzt und deren Notwendigkeit noch besonders hervorzuheben ist, früher eine Baukunst usw. gegeben, welche der Kunstgeschichte angehört, als eine Musik und Poesie. Dieser Punkt ist übrigens noch an andern Stellen zu beleuchten. — Die bildende Phantasie ergreift denn als tätige Kunst körperlich ausgedehnten, schweren Stoff und verarbeitet ihn so, daß ihm die schöne Form, wie sie vor der Phantasie des Künstlers auf Grund äußerer Gesichtsanschauungen als Objekt eines innern Sehens schwebt, als ein geistiger Mantel übergelegt wird. Dieser Stoff ist tot (§ 490) in dem engeren Sinne, daß die unorganische oder abgestorbene organische Masse auch durch die Tätigkeit des Künstlers keine wirkliche, in ein ebenfalls bewegtes inneres Bild unmittelbar übergehende Bewegung erhält. Das fertige Werk ist zunächst im eigentlichen Sinne bewegungslos und stumm; die bildende Kunst muß angesichts des Satzes, daß die Kunsttätigkeit im Ganzen und Großen von Stufe zu Stufe die am meisten sprechende Form sucht (§ 533 Anm. 1), mit ihren Vorzügen sogleich ihre Mängel enthüllen. In einem gewissen Sinne freilich muß sie sprechend sein, in dem Sinne nämlich, daß sie überhaupt eine Idee in lebendiger Form ausdrückt, und diesen die Phantasie des Zuschauers mittelbar in Schwingung versetzenden Ausdruck versteht der Paragraph unter Sprache, wenn er sagt, daß das tote Werk in der Anschauung zu Bewegung und Sprache erwache (vgl. § 489,1); handelt es sich aber von Bewegung und Sprache (oder Ton) im eigentlichen Sinn, so fehlen diese dem Werke der bildenden Kunst. Nehmen wir nun die drei Momente zusammen: den Künstler, in welchem ein Phantasie-

bild innerlich lebt, das Werk, welches körperlich, bewegungslos, stumm hingestellt ist in den Raum, den Zuschauer, in dessen Anschauung es auflebt, auftaut, so haben wir einen Prozeß, der wohl zu merken ist, um den tiefen Unterschied zu verstehen, der sich im Prozesse der Musik und Poesie nachher herausstellen wird: es ist eine Bewegung in zwei Tempi, deren erstes das Hinstellen des Objekts im Raum, deren zweites das Hinüberspringen des Objekts in den Zuschauer ist; die Kugel fliegt hier nicht direkt, es ist ein geteilter Akt wie der aufschlagende Schuß im Unterschied vom wagrechten, nur daß freilich die Kugel im Aufspringen nicht verweilt wie das in Stein, Erz usw. verfestete Bild des Künstlergeistes.

§ 521

Wenn alle Kunst objektiv ist wie das Naturschöne (§ 489), so ist es die bildende im engeren Sinn dieses Prozesses, der ebensosehr als eine Versenkung des Geistes in den greiflichen Stoff wie auch als eine klar scheidende Gegenüberstellung gegen denselben erscheint und nach erfolgter schwerer und dem Handwerke verwandterer, lange technische Übung fordernder Bewältigung in ihm einen festen Niederschlag des innern Bildes zurückläßt, welcher, getrennt von seinem Urheber, wie ein Naturschönes vom Zuschauer vorgefunden wird.

In aller Kunst stellt sich die Objektivität des Naturschönen, die in das subjektive Leben der Phantasie aufgesogen war, als eine geistig umgeschaffene, als eine Geburt des Geistes wieder her; die Phantasie war das Grab des Naturschönen und ist zugleich der verborgen nährende Mutterschoß, woraus es als diese neue Gestalt wieder an das Licht tritt. Innerhalb der Reihe der Künste aber kehrt in der bildenden Kunst die Bedeutung im engeren Sinne wieder, die das Naturschöne im ganzen System hatte: zunächst, wenn wir vom Subjekte des Künstlers ausgehen, in dem Sinne, daß dessen Stimmung und Element sinnlicher ist als in den andern Kunstformen. Der Geist des bildenden Künstlers geht auf das Körperliche in der doppelten Richtung, daß er anschauend alle Erscheinung von dieser Seite faßt, nur im räumlich Ausgesprochenen, Knochenfesten, in Fleisch und Blut

zu Haus ist, und daß er ausführend in Stein, Holz, Erde, Farbstoffen mit messendem, tastendem, fühlendem Finger umwühlt, hämmert, meißelt, rührt, reibt und streicht. Seine Persönlichkeit gibt sich auch im Umgang als grundverschieden von der des Musikers und Dichters kund: derber, saftiger, handwerksmäßiger, naiver, gelegentlich zynischer; und so muß man sich die ganzen Völker denken, deren Geist zur bildenden Kunst vorzugsweise berufen war. Es ist kein Widerspruch, wenn diese Versenkung ebensosehr als eine Gegenüberstellung bestimmt wird, was persönlich gewendet allerdings sogleich dahin lauten muß, daß der bildende Künstler klarer, bewußter erscheinen wird als der Musiker. Unter der Versenkung in das Sinnliche nämlich kann hier natürlich nicht das dumpfe Verwachsensein der Kindheitszustände des Geistes gemeint sein; es ist eine Naturstimmung, die aber innerhalb ihrer scharfe Diremtion zwischen Objekt und Subjekt ist, und zwar ebenfalls in dem doppelten Sinne, daß nur der vom naturschönen Gegenstande zurückgetretene Geist sich diesen klar gegenübersieht und daß ebenderselbe Geist das innerlich gesetzte Bild in hellem Rückschlag hinüberwirft in körperlichen Stoff. Jenes heimische Arbeiten und Umwühlen im Materiale ist daher zugleich ein klarer Kampf mit einem Gegner, dessen ganze Sprödigkeit auf langem Erfahrungswege sich zu erkennen gibt und dem man mit einer reichen Ausrüstung von Waffen und Kampfregeln auf langem Übungswege beikommen und zusetzen lernen muß. Es muß eine Kunstform geben, die den Akt des klaren Gegenübertretens, wie er diesem Kampfe zugrunde liegt, in einem ganz andern Elemente tiefer und geistiger vollzieht; aber dies Tiefere wird erst ein Drittes sein, das in einer zunächst folgenden zweiten Kunstform ein Ineinandergähren von Objekt und Subjekt voraussetzt, welches inniger, aber dunkler ist als das Verhalten in der bildenden Kunst. Diese ist also mehr und weniger als die vorerst auf sie folgende subjektive Kunstform; die Bestimmtheit der Gegenüberstellung zwischen dem Naturschönen und Künstler, dem Künstler und seinem Werke ist ebensosehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Gliedes in der Antithese. Mit dem „Zurückschlingen der Welt in das Herz", das die subjektive Kunst, die Musik, zu vollziehen haben wird, ist die Klarheit des Gegenschlags, aber auch diese Behaftung mit dem Objekt aufgehoben und eine Wiederherstellung dieses Objekts aus dem Innern

vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtsein des Künstlers über seinen Stoff und sein Werk begleitet sein wird. — Endlich haben wir das Ergebnis dieses eigentümlichen Aktes der bildenden Kunst im Verhältnis zum Zuschauer zu betrachten. Das vollendete Werk steht im Raume da wie ein Naturwerk; der Künstler hat es hingestellt ganz auf die eigenen Füße und ist hinweggegangen. Wie eine Naturerscheinung eben da ist, auf einmal vor uns steht, als wäre sie ein Zufälliges und Unvermitteltes, so auf den ersten Blick das Werk der bildenden Kunst: wir treten in einen Raum ein und es steht vor uns, als wäre es da hingefallen oder da gewachsen, bis der zweite Blick uns in die Tiefe der geistigen Vermittlung führt, die es wie einen hohen Fremdling aus wunderbarer Ferne geholt und hier zwischen Erde, Fels, Baum und Werken des äußern Bedürfnisses aufgerichtet hat. Trotz diesem unendlichen Unterschied liegt aber gerade hierin, daß uns das Kunstwerk so körperlich aufstößt, die Parallele mit dem Naturschönen am bestimmtesten ausgesprochen. Daß das Werk des Musikers und des Dichters, geschrieben oder vorgetragen, diese Ähnlichkeit mit dem Naturwerke nicht hat, muß zum voraus einleuchten.

§ 552

1 In diesem Wesen der bildenden Kunst ist der Charakter des voll und scharf Ausgesprochenen, streng und dauernd Hinge-
2 stellten, aber auch die Reihe ihrer Beschränkungen gegründet. Die notwendige Rücksicht auf die spezielle Bestimmtheit des Raums, in welchem das Kunstwerk stehen soll, ist ebensosehr fördernd als bindend.

1. Die bildende Kunst kann man in gewissem Sinne die eigentliche, die Kunst κατ' ἐξοχήν nennen eben wegen der Klarheit, Vollständigkeit, Solidität, womit hier der objektsetzende Akt vollzogen wird. Kein Werk einer andern Kunst muß in so unbedingtem Sinne sich selbst erklären wie das ihrige; wo die Darstellung im Raume verlassen und die Zeitform eingetreten ist, da bleibt die Seele des abwesenden Künstlers in ganz anderem Sinne dennoch gegenwärtig in seinem Werke als im Werke der bildenden Kunst, und er muß für diesen Vorteil nichts Geringeres opfern als das einzige Mittel, eine

Gestalt vollständig deutlich hinzustellen und in dieser Deutlichkeit zu fesseln, festzuzaubern, welches eben in der Sichtbarkeit gegeben ist. Es bewährt sich hier der Satz § 533,2, daß der Gewinn im Fortgang nach der andern Seite ein Verlust ist. Welche Beengungen dagegen der Preis sind, um den die bildende Kunst ihre großen Vorteile erkauft, dies kann erst bei den einzelnen Gebieten derselben bestimmter aufgewiesen werden, denn die Grenzen sind verschieden; der Inbegriff aller dieser Schranken ist in der Bewegungslosigkeit und Stummheit des Werks (§ 550) ausgesprochen. Es ist schon gesagt, daß das Bild im Geiste des Künstlers Leben und Sprache gehabt hat und in dem des Zuschauers wieder gewinnt, aber es bleibt dabei, daß dem in seinem Material niedergelegten Bilde die eigentliche Bewegung und Sprache fehlt, also die Möglichkeit verschlossen ist, denselben Gegenstand in einem und demselben Werke in der Kategorie des Nacheinander verschiedener Momente darzustellen.

2) Die zweiseitige Natur dieses weitern Moments, der engen Beziehung auf das Umgebende, das sich unmittelbar aus dem Wesen der bildenden Kunst als einer Kunst des Raumes ergibt, gehört zu dem untrennbaren Zusammenhang von Vorteilen und Nachteilen, der in diesem Wesen überhaupt gegründet ist. Die Rücksicht auf eine bestimmte Örtlichkeit verringert sich allerdings bei der Tafelmalerei, ist aber bei dem Wandgemälde noch ganz wesentlich, für Baukunst und Plastik ein Grundgesetz. Das ganze Kunstwerk als Motiv (§ 493) ist dadurch bedingt und seine Wirkungen bekommen dadurch die Fülle lebendiger Gesamtwirkung; Licht, Luft, Wasser, Bäume und künstlicher Raum baut sich und webt sich mit ihm zu einem Ganzen zusammen, selbst Beengendes in der Örtlichkeit kann, wie das Material (§ 518,1), Quelle der Erfindung neuer Motive werden; aber diese Bindung ist nichtsdestoweniger eine Beengung aller bildenden Kunst im eigentlichen Mittelpunkte ihres Wesens, sobald man den freien Flug der Künste der Zeit damit vergleicht.

A.

Die Baukunst.

a.

Das Wesen der Baukunst.

α. Überhaupt.

§ 553

Die Teilung der bildenden Kunst in drei Künste ist in § 538 zunächst aus dem Unterschiede der Arten der bildenden Phantasie (§ 404) in ihrer Zusammenfassung mit der trennenden Natur der strengen Bedingungen des Materials abgeleitet, sodann auf das im System herrschende Gesetz der Zerlegung in eine objektive, subjektive und subjektiv-objektive Form zurückgeführt, was sich nun näher vorerst so bestimmt: der Geist der Kunst, um innerhalb der objektiven Form die subjektiv belebtere zu gewinnen, setzt sich als Grundlage, Ausgangspunkt und Stütze des Fortschritts eine im strengsten Sinn objektive Form. Der Begriff der Objektivität enthält hier zugleich den einer nur erst allgemeinen Bewältigung der Natur als Boden der Kunst.

Es ist im ersten Abschnitt §§ 533 ff. die Teilung der Kunst als eine dreigliedrige entwickelt, die sich „zu einer fünfgliedrigen erweitert, ohne daß darum die Dreiteilung ihre grundgesetzliche Geltung verlöre" (§ 538). Die drei bildenden Künste sind die Zweige der einen bildenden Kunst, wie Epos, Lyrik und Drama die Zweige der Poesie: nach dieser Seite sind und bleiben sie bloße Untereinteilung des einen der drei Hauptglieder des Systems der Künste; aber die Unterschiede dieser Zweige bestimmen sich zu einer so ausgesprochenen Schärfe und realen Abgrenzung, daß sie als selbständige Künste dastehen, während

die Zweige der Dichtkunst, durchsichtiger, durch geistigere Linien getrennt, Namen und Bedeutung bloßer Zweige behalten: dies ist die andere Seite, wodurch neben dem tieferen Rechte der Dreiteilung des Ganzen die Fünfteilung ihr relatives Recht erhält. Über diesen Punkt hat sich schon die Anm. zu § 538 ausgesprochen. Der Grund der schärferen Scheidung liegt zunächst, wie ebenda gezeigt ist, im Unterschiede des Materials, was nach der Auseinandersetzung § 534 nicht mehr so verstanden werden kann, als stoße dieses dem Künstler von außen auf, sondern er wählt ein anderes, weil er anders anschaut, das Material hat also seine Geltung nur zusammengefaßt mit der Art der Phantasie, nur als bedingt und ergriffen durch diese. Dies ist nun aber näher zu bestimmen. Wirft man nämlich einen Blick voraus auf die Poesie und ihre Zweige, so unterscheiden sich diese nicht durch das Material, hier richtiger Vehikel, sondern es ist ein Unterschied der Stellung des Subjekts zum darzustellenden Objekte (der Welt), was sie begründet; ebendarum ist ihre Trennung nicht so scharf, daß sie verschiedene Künste genannt werden könnten. Genauer betrachtet aber scheint es sich mit den Unterschieden der bildenden Kunst auch so zu verhalten, daß nicht das Material, sondern nur die Anschauung des Künstlers gewechselt wird: die Plastik verarbeitet schweres, hartes Material, wie die Baukunst, die Malerei hat es mit erdigen, harzigen und andern Stoffen zu tun, die sie zerreibt und als Farbe auf einer Fläche ausbreitet; also überall das Feste, Körperliche, wie in der Poesie überall die flüssige Sprache und (als eigentliches Material) die Phantasie des Zuhörers. Allein das Wesentliche ist dies, daß die Behandlung in jedem Hauptzweige der bildenden Kunst eine so verschiedene ist, als wäre das Material wirklich ein anderes. Was die Malerei betrifft, so vergißt man bei ihrem Werke wie die Wand, die Tafel, Leinwand, so auch die Farbstoffe über dem Bilde, das in das Auge geworfen wird; was Baukunst und Plastik betrifft, so wirkt in jener die körperliche Grundeigenschaft des Stoffs, Schwere und Härte, eben im ästhetischen Eindruck als wesentlich geltend, wogegen sie in dieser unter der warmen, weichen, runden Form, die als Nachbildung der Oberfläche einer organischen Gestalt dem Material übergezogen ist, nur noch verdeckt mitwiegt. Und nun allerdings kommt auch in Betracht, daß in den beiden letztern Künsten das Material doch nicht ganz dasselbe

ist, indem gewisse Steinarten, Bronce usw. von der einen nicht ebenso wie von der andern verwandt werden können. Geht man nun von da wieder zurück in das Innere als ursprünglichen Grund des Unterschieds, so zeigt sich, daß sich die Sache auch hier anders verhält als in der Dichtkunst: die Arten der Phantasie, welche den Unterschied der Zweige (Künste) in der bildenden Kunst begründen, ruhen unbeschadet der tiefen Analogie auf einem andern Einteilungsgrunde als die Arten, welche den Unterschied der Zweige der Dichtkunst bestimmen. Letztere beruhen, wie oben gesagt ist, auf verschiedenen Stellungen des Subjekts zum Objekt: das Objekt ist jedesmal dasselbe, nämlich die Welt in allen ihren Erscheinungen, aber es wird anders gespiegelt und mit dieser verschiedenen Art der Spiegelung hängt zwar auch ein Unterschied ihres Umfangs zusammen, aber nur abgeleiteterweise und minder tief einschneidend; jene dagegen nehmen sich jede ein anderes Objekt, genauer ausgedrückt, das Objekt (die Welt) in einem andern Umfang ihrer Erscheinungen zum Gegenstand, und zwar so, daß dieser Unterschied des Umfangs hier ganz wesentlich entscheidend ist: die eine hat es mit Grundverhältnissen der unorganischen Natur, die andere mit dem organischen Leib, die dritte erst mit Allem, was überhaupt sichtbar erscheinen kann, zu tun. Hiemit erst ist es klar geworden, warum hier verschiedene Künste, dort nur Zweige entstehen; denn daß ungleich selbständigere Gebiete auftreten müssen, wo die einzelnen Kunstweisen im Umfang ihrer Stoffe so grundverschieden sind, als da, wo die verschiedene Art der subjektiven Aneignung und Wiederentlassung aus dem Innern bei geringerer Differenz der Ausdehnung auf die Welt der Erscheinungen den wesentlichen Unterschied bildet, dies leuchtet schon vor der Durchwanderung des Systems der Künste ein. — Der tiefere Grund nun der Einteilung in diesem, wie in den andern Hauptgebieten der Kunst, liegt (vgl. § 538) darin, daß dasselbe Prinzip, welches das ganze System und dann die Hauptformen der Kunst gliedert, innerhalb der letzteren sich wiederholt. Eben hier bei dem Eintritt in die bildenden Künste erweist sich die innere Notwendigkeit dieses Gesetzes und seiner Wiederkehr durch einen Begriff, der als Begriff des Stützpunkts und Widerlagers bezeichnet werden kann. Wie die Natur unseres Planeten nicht im ersten Ansatz unsere jetzige organische Welt schaffen konnte, sondern zuerst die großen Massen hinwarf als

untergebreiteten Boden, als festes und grobes Lager, wogegen das organisch Lebendige gestemmt sich zur freien Bewegung abstößt, als Sammel- und Nahrungsstätte, so muß die Kunst einen ersten Wurf tun, der sich zu allen weiteren Schritten als fester Boden, massige Unterlage, Stützpunkt, Hintergrund, von dem sie sich abheben, um zu wirken, als Vereinigungsstätte verhält: die elementare Voraussetzung, die ursprüngliche Thesis. Alle diese Begriffe, wie sie sich in dem der Objektivität im strengsten Sinne vereinigen, werden ihre Ausführung finden. Da das subjektiv Belebte wesentlich das Individuelle ist, so fällt hier der Begriff der Objektivität mit dem der Allgemeinheit zusammen. Die Baukunst ist die erste Besitzergreifung der objektiven Welt für die Kunst, sie zieht nur die ersten, abstrakten Linien durch die Stoffwelt. Daß die erste Kunstform, die nun vor uns liegt, durch diese Auffassung, wonach sie allerdings sogleich über sich hinausweist, ebensosehr in ihrer Kraft, Selbständigkeit und bleibenden Bedeutung anerkannt ist, bedarf nach § 533, 2 keiner weiteren Nachweisung.

§ 554

Diese Objektivität tritt zunächst auf in der Form der streng realen Bedingtheit des Zweckmäßigen, dem das Handwerk dient. Von diesem Boden nimmt die Kunst den Ausgang (vgl. § 546), indem sie das aus schwerem Material in geometrischen Linien nach statischen Gesetzen aufgerichtete Gebilde, das dem Menschen zur schützenden Umschließung dient, zur schönen Form erhebt, wobei das nur abstrakte, d. h. messende Sehen (§ 404) die bestimmende Art der Phantasie ist: die Baukunst.

Wir nehmen unsern Ausgang vom Gebiete der bloß äußerlichen Zweckmäßigkeit und haben in dem Bauen als Werk der Notdurft allerdings schon die Teilung in ein Inneres, einen leeren Raum, dessen Erfüllung anderswoher gegeben wird und den die Baukunst nur zu umschließen hat. An diesen Punkt hängt sich sogleich die Frage nach dem Anfang. Hegel beginnt mit der selbständigen, (im engeren Sinne) symbolischen Baukunst, weil er mit der geteilten, die nur Mittel für einen anderswoher gegebenen Zweck, nur die Hülle

für ein Inneres ist, das nicht sie selbst geschaffen, nicht anfangen zu können glaubt, für den Anfang vielmehr ein Unmittelbares, noch Ungeteiltes fordert (Ästh. T. II, S. 268). Allein es gibt kein wissenschaftliches Gesetz, das verhindert, den Anfang hier gegeben sein zu lassen durch ein zunächst Außerästhetisches, das freilich eine Teilung (in Zweck und Mittel, Inneres und Äußeres) enthält, aber gegenüber dem Ästhetischen doch als dieses Ganze noch durchaus einfach und elementarisch ist im Sinn eines gegebenen rohen Notwerks, objektiv in der gemeinen Bedeutung des empirisch real Bedingten; der Fortschritt besteht dann in geistiger Erhöhung dieses Ganzen auf beiden Seiten seiner Diremtion, indem mit dem ideal gewordenen Zweck auch das Mittel (eben das Bauen) zur schönen Form fortschreitet. Die selbständige, symbolische Form gehört in die Geschichte dieser Kunst, nicht in die Lehre von ihrem Wesen; ein großer Teil dessen, was unter dieser Kategorie aufgeführt ist, war zudem nicht eigentlich selbständiges, sondern umschließendes Bauwerk, nur daß das Innere in einem Mißverhältnis zu der architektonischen Umhüllung stand: die terrassenförmig pyramidalischen Bauten Babyloniens, der Belusturm selbst, trugen einen Tempel, wie die mexikanischen Teocalli, nur daß der ungeheure, wiewohl selbst teilweise hohle Unterbau allerdings nebenher ein Streben ausdrückt, durch die Architektur an sich schon zu sprechen; die Pyramiden haben als Gräberbauten ein Inneres, nur in demselben Mißverhältnis; die Labyrinthe waren allerdings symbolisch, aber doch zugleich Umschließung von Gräbern, die sieben symbolisch verschieden gefärbten Ringmauern von Ekbatana waren doch schützende Umgebung einer Stadt; die Obelisken sind keine Bauten. Die Riesengestalten der Memnonen, Sphinxe usw. sind allerdings Werke zwischen Architektur und Skulptur schwankend, gehören aber doch mehr der letztern an und keinesfalls in die Begriffsentwicklung der erstern. Wenn wir dagegen die Baukunst sogleich bei ihrem eigentlichen Wesen fassen, wonach sie Umschließung eines Innern, unselbständig, dienend ist, wenn wir sie in dieser Bestimmtheit herübernehmen aus dem Gebiete des äußerlich Zweckmäßigen, um weiterhin zu zeigen, daß auch die Erhebung in das Gebiet des Kunstschönen daran nichts verändert, so versteht sich, daß wir darum nicht meinen, die ästhetische Form sei entstanden aus Nachahmung der ersten, rohen Wohnungen. Nur die allgemeinsten struktiven Verhältnisse und Ge-

setze haben sich an dem ersten Baubedürfnis und seiner allmählichen Steigerung entwickelt; nachher eilt der monumentale Kunstbau voran und zieht die bloß nützliche Baukunst nach sich zu seinen ästhetischen Formen empor: das Verhältnis kehrt sich um (vgl. § 514). Was wir nun an diesem, aus der niedrigeren Sphäre herübergenommenen Anfange bereits haben, ist dies: aus schwerem Material wird handwerksmäßig (mechanisch) aufgeführt ein umschließendes Festes, wobei das Material keine andere Durchbildung vom Geiste in sich aufnehmen kann als eine, zugleich an statische Bedingungen geknüpfte, geometrische. Eine andere Sprache kann dem Stoffe noch nicht entlockt werden als die der abstrakten Linie, wie sie den Umriß der im Raume sich ausdehnenden Massen beschreibt. Ästhetisch sprechend kann das Reich der abstrakten Linien in dem Gebiete der niedern Baukunst noch nicht genannt werden; ob und was sie Tieferes zu sprechen vermögen im Reich der höhern Baukunst und dessen Rückwirkung auf die niedere, wird sich zeigen. Unter den Arten der Phantasie ist nun diejenige in Tätigkeit, die auf das messende Sehen sich gründet; diese Organisation ist das subjektive Medium, in welchem die erste, primitive, am strengsten objektive Kunstform sich verwirklicht. Die so beschaffene Phantasie wird die Dinge unter dem Standpunkte ansehen, daß sie ihre quantitativen Verhältnisse auffaßt; auch die organische Gestalt wird sie in dem Sinne zersetzend anschauen, daß sie hinter dem warm Belebten und Individuellen die sich hindurchziehenden strengen Grundmaße herausgreift. Was sie mit dem so gesammelten Anschauungsvorrate innerlich bildend beginnt, sollen wir erst ergründen, denn eigentlich haben wir ja dies messende Sehen noch nicht als ästhetisches vor uns; ehe es sich dahin erhebt, ist der wesentliche Punkt, jene Diremtion, die aller Baukunst zugrunde liegt, erst bestimmter ins Auge zu fassen.

§ 555

Auf allen Stufen dieser Erhebung bleibt die Baukunst in 1
dem doppelten Sinn unselbständig, daß sie in ihrer Aufgabe einem gegebenen Zwecke dient, ein Inneres, dessen Erfüllung von anderer Seite erfolgt, nur umschließt und in ihrer Aus-

führung von den auf dem Gesetze der Schwere beruhenden struktiven Bedingungen abhängt. Der Zweck an sich fordert strenges Durchdenken, in seiner Vereinigung mit dem struktiv Notwendigen exakte Kenntnisse. Keine andere Kunst hängt so innig mit der Wissenschaft (§ 516) zusammen und trägt so bestimmt den
2 Charakter der Verständigkeit. Die auf solcher Grundlage vom Meister entworfene Form des Ganzen wird als geometrisch abstraktes Schema (Riß) dem Materiale vom Handwerker mechanisch aufgezwungen: das Ganze der künstlerischen Technik (vgl. § 518) zerfällt in Erfindung und Ausführung.

1) Man wirft gewöhnlich das Zweckdienende und das Konstruktive in der Baukunst ununterschieden auf die eine Seite (das Dekorative, wovon hier noch nicht die Rede ist, auf die andere). Allein es ist wohl zu unterscheiden zwischen dem gegebenen Zweck und dem struktiv Notwendigen. Jener fordert allerdings eine bestimmte Einrichtung des Baues, allein die Abhängigkeit von Boden, Material und vom Gesetze der Schwere überhaupt ist noch ein zweites Moment, von dem der Architekt überdies abhängig ist, so daß er sich nach zwei Seiten gebunden sieht. So einfach diese Unterscheidung ist, so muß sie doch wohl ins Auge gefaßt werden, denn wir werden bald sehen, daß bei der Frage, wie diese Abhängigkeiten zu ästhetischen Motiven werden, notwendig beide Seiten besonders zu betrachten sind. Schon der Bauzweck nun, die architektonische Aufgabe, fordert tiefes und strenges Denken: sie enthält viele besondere Momente, Räume für verschiedene Zwecke, von verschiedenem Umfang, Bequemlichkeit, Schutz gegen die Elemente usw. Dies Denken hat seine besondere Schwierigkeit und fordert ein besonderes Talent; es sollen alle Räume nach den verschiedenen Standpunkten des Grundrisses, Aufrisses und Durchschnitts in Einklang gebracht werden, und dies verwickelt sich noch mehr, wenn mehrere Stockwerke geboten sind, deren jedes andere Disposition hat. Dies Talent ist allerdings zunächst eben ein unmittelbares, angeborenes, ein inneres Schauen, ohne welches auch z. B. der Chirurg niemals über das Notdürftigste sich erhebt, denn er muß jenen besondern plastischen Sinn haben, innerlich rasch zu schauen, wie die Organe im Körper hintereinander

liegen und was Alles, wenn das Messer von dieser oder jener Seite eindringt, berührt wird; kurz, es bedarf Phantasie selbst zum untergeordneten Bauen, eben jenes messende Sehen, das wir als das in diesem Gebiete tätige Organ hervorgestellt haben; nur daß wir diese Gabe zunächst nicht in dem rein ästhetischen Sinne des Genies nach §§ 411 ff., sondern in dem beschränkten von § 415, 1 nehmen. Auf den ersten Wurf der Erfindung soll aber sofort ein diskursives Durchdenken folgen, und hier tritt denn zu der Erwägung des Bauzwecks, der gestellten Aufgabe, die weitere Überlegung, wie das als zweckmäßig Erdachte mit den Gesetzen der Materie zu vereinigen sei, wozu die Kenntnis der Geometrie, Statik, Mechanik, die Lehre von den Baustoffen erfordert wird. Keine andere Kunst ruht so streng auf der Wissenschaft. Nüchternheit und eine gewisse Kälte erscheint daher von dieser Seite zunächst als der Charakter der Baukunst; die Klarheit, die wir in § 551 von dem bildenden Künstler ausgesagt haben, wird dem Architekten in besonders bestimmtem Sinn eigen sein.

2) Wir haben die künstlerische Technik zu § 518, 2 eine beseelte genannt, die Phantasie soll in den Nerv, in die Finger übergehen, eine höhere Einheit von Genius und Handwerk ist gefordert. Nun muß der Architekt zwar auch das Mechanische erlernt haben und der mechanische Arbeiter sich zu einer gewissen Feinheit in der letzten Überarbeitung ausbilden, aber doch fallen Erfindung und Ausführung in keiner Kunst so auseinander wie in dieser, selbst in der Tonkunst nicht, wo die Ausführung ganz andere als bloß mechanische, wiewohl nur reproduktive Fähigkeit erfordert. Der einmal erfundene Plan ist ein rein gemessener und meßbarer Niederschlag des innern Bildes und bedarf zu seiner Ausführung nur des Mechanikers, dem er als Riß übergeben wird. Es stellt sich zwar ein Dritter zwischen den Erfinder und den Handwerker: der Bauführer, aber dieser stellt nicht eine vereinigende Mitte der Erfindung und Ausführung, sondern nur die leitende Seite der letzteren dar. Der Erfinder selbst wird etwa wieder diesen beaufsichtigen, aber nicht in seiner Eigenschaft als solcher, und in den rauhen Kampf mit dem Materiale wird er sich um so weniger einlassen, weil er Besseres zu tun hat, als in der Mitte der Arbeiter, deren es hier notwendig viele sind, sich physisch abzumühen.

§ 556

Es steigert sich aber der Zweck in das geistig Unbedingte durch die verschiedenen Bedeutungen der Persönlichkeit, für welche das Bauwerk bestimmt ist: die frei genießende Einzelperson, die Gesamtperson, die abgeschiedene Person, die absolute Person. Die Aufgabe nun, dieses ideale Innere in den Formen seiner umschließenden Hülle würdig auszudrücken, verwandelt die erste Seite der Abhängigkeit (§ 555, 1) in freien Dienst: die Phantasie als das Organ der Schöpfung der rein entsprechenden Form für die Idee tritt in Tätigkeit und erfindet ein Werk, in welchem das vom Zwecke der bloßen Umschließung Bedingte zum idealen Überflusse des Schönen sich erweitert.

Wir haben eine Stufenleiter vor uns, die im Abschnitte von den Zweigen der Baukunst ausführlicher vorzunehmen ist: Palast (für den einzelnen Reichen), politischer Bau (namentlich Versammlungsgebäude für politische Körper), Grabmonument, Tempel. Die Diremtion ist auf der letzten, höchsten Stufe noch da, der Bauzweck ist gegeben, allein er selbst ist ideal, ist absolut, ist Selbstzweck; für ein absolutes Inneres stellt die Architektur eine Hülle her, die seiner würdig sein soll. Die Stufenleiter der Hebung des persönlichen Wesens, dem die Baukunst seine Wohnung bereiten soll, ist in logischer, nicht historischer Folge gegeben. Die höhere Baukunst beginnt geschichtlich mit Grabmal und Tempel, stellt dann dem Gemeinwesen würdige Stätten des Rates und anderweitiger Vereinigung her, und erst zuletzt geht die öffentliche Pracht zurück zu dem Leben des Einzelnen, um ihm seinen Wohnsitz zu schmücken. Wenn wir nach der Stufenfolge innerer Begriffserweiterung den Palast voranstellen, so haben wir den edeln Luxus im Auge, der in den Formen der Wohnung es ausdrückt, daß hier eine Persönlichkeit weilt, welche der Notdurft des Lebens entrückt im reinen Äther der Bildung dem Genusse des Schönen lebt. Man muß dabei vergessen, zu welcher Ironie sich dies vielfach in der Wirklichkeit verkehrt, und nur die wahre Bestimmung im Auge behalten, nach welcher hier das Nötige des gemeinen Bauens sich in das An-

genehme, von da in das Edle und Würdige steigert. Die Bauten für die versammelte politische Gemeinde, das Gericht, die höhere Schule usw. stehen aber um so viel höher, als die wahre Persönlichkeit nicht die einzelne, sondern die Gesamtperson ist (§ 20). Wirklich fallen hier manche Einrichtungen gemeiner Nützlichkeit, welche der Palast des Einzelnen noch nicht entbehren kann, bereits weg, wiewohl neben den Haupträumen, wo die höchste Würde sich konzentrieren muß, untergeordnete Lokalitäten (Archive usw.) mehr äußerlichen Zwecken dienen. Der Übergang zu der Totenbehausung begründet sich einfach darauf, daß die großen Male den abgeschiedenen Geistern hervorragender Menschen gehören, die im Leben bedeutend gewesen sind für das Gemeinwesen. Ihr geistiges, dem Gemeinen entrücktes Fortleben verstanden die alten Völker als ein empirisches, ihre Totenmale waren Wohnungen; aber sie erhoben sich zugleich über dies Mißverständnis, indem sie über dem kleinen Totengemach jene gewaltigen Erhebungen aufführten, welche weithin in die Lande den Ruhm, die geistige Unsterblichkeit des Abgeschiedenen verkündigten. Der große Tote und der Gott sind im Glauben der Völker vielfach ineinander übergegangen; die Idee der Rückkehr in das Allgemeine und das Aufbewahrtsein im Weltengeiste wurde mythisch zu einem Schwanken zwischen der Vorstellung von einem Toten und einem Gott. Die Geschichte der Baukunst wird die merkwürdigsten Belege für diesen Übergang zwischen Grabmal und Tempel geben; übrigens erinnere man sich zunächst an die wirkliche Verehrung hingeschiedener Menschen im Heroon, in der Heiligenkapelle. Im Tempel nun aber ist der Bauzweck erst wirklich und ganz zum absoluten geworden, die Architektur hat die Aufgabe erhalten, das absolute Haus herzustellen. Der Gott wohnt, aber ohne Bedürfnisse; ob es der Gott des Polytheismus ist, dem die Skulptur seine Gestalt gibt, oder der Gott des Monotheismus, der nur in der Andacht der in seinem Hause versammelten Gemeinde gegenwärtig ist, macht hier vorerst keinen Unterschied, denn die vermehrten Kultusbedürfnisse des Innenbaues für den Gemeindekultus sind auch nur einzelne Beziehungen in einem Absoluten, das der Sphäre des Zwecks enthoben ist. Die Aufgabe nun, jenes Höhere im Palast, im Gebäude für öffentliche Zwecke, im Totenmal und dieses Höchste im Hause der Gottheit auszudrücken, befreit die Architektur zwar nicht von der Teilung,

die ihr Wesen ausmacht, ruft sie aber auf zum freien Dienste und entzündet die Phantasie im vollen Sinne des Worts, denn diese ist ja nichts Anderes als das Organ, durch welches die reine Form als absolut entsprechende Erscheinung der Idee sich verwirklicht. Von einer Umschließung im bloßen Sinne der Zweckmäßigkeit kann es sich jetzt nicht mehr handeln; die Säulenhallen des griechischen Tempels, die hohen Gewölbe der Kirche des Mittelalters sind (von dem Ornamente noch ganz zu schweigen) gegenüber jenem nächsten Zwecke ein reiner Überfluß. An diesem Punkt angekommen, können wir nun die Begriffsschwierigkeiten, welche die geteilte Natur der Baukunst mit sich bringt, klar erkennen und lösen. Der eine sagt, die schöne Baukunst beginne, wo die Beziehung der Zweckmäßigkeit aufhöre, der andere setzt das Schöne an ihr gerade in die erfüllte Zweckmäßigkeit und in der Durchführung ihres Werkes stellt er die Ökonomie als das höchste, das ästhetische Gesetz auf. Beide haben recht, wenn man richtig unterscheidet. Zweckmäßigkeit bedeutet nämlich: erstens die Beziehung auf einen Zweck der Notdurft und der bloßen Bequemlichkeit; diese Beziehung haben wir hinter uns, und das Wort in dieser Bedeutung genommen, hat der erste recht; zweitens die Beziehung zu einer von auswärts gestellten Aufgabe überhaupt, mag sie auch an sich eine ideale sein, wie wir denn jetzt eine solche in der Aufgabe der Verherrlichung des höchsten Geistes als des die Räume erfüllenden Inhalts vor uns haben. Faßt man nun auch bei der idealen Aufgabe das ins Auge, daß der Dienst hier zwar ein freier wird, aber doch Dienst bleibt, so kann man eben das Werk, das dieser Aufgabe völlig genügt, in der Würdigkeit dieses Genügens selbst ein zweckmäßiges nennen; so hat also der zweite Satz recht. Man kann bei andern Künsten, wenn auch das Werk ein bestelltes ist, dasselbe nicht ebenso ein zweckmäßiges nennen, weil der Künstler hier immer das Ganze aus sich schafft, nicht einen hohlen Raum im Kerne läßt, den nun ein Anderes (Götterbild, Gottesdienst) einzunehmen hätte. Drittens kann aber Zweckmäßigkeit auch die zweite Seite der Abhängigkeit, die wir nun besonders in das Auge fassen werden, nämlich die struktive Vollkommenheit bezeichnen, und da hat wieder der zweite recht, sofern er in dieser Vollkommenheit wesentlich auch die überflüssigen Teile (Säulenhalle usf.) mitbefaßt; versteht er aber seinen Satz so, daß er den ästhetischen Überfluß ausschließt, so ist er falsch.

§ 557

Dieser innere Schwung der Phantasie, der das Gebäude 1
zur Schönheit erheben soll, kann sich nicht anders äußern als dadurch, daß er die zweite Seite der Abhängigkeit (§ 555, 1) selbst in ein ästhetisches Motiv verwandelt: die Schwere darf kein drückendes Gesetz mehr sein, sondern muß innerhalb ihrer selbst so überwunden werden, daß sie in einer reinen und satten Wechselwirkung sich auslebend fähig wird, ein Unendliches auszudrücken; eine Umbildung, welche der Grenze des Stoffes, der Linie, den Schein der Bewegung gibt und als Rhythmus der Verhältnisse das Ganze durchdringt. Die großen Wand- 2
lungen der Art dieser Belebung des Starren und Schweren sind demgemäß nicht bloß struktive Ergebnisse, sondern ebensosehr Schöpfung der Phantasie. Dem idealen Überflusse des 3
Schönen aber (§ 556) wird dieselbe namentlich in der Entwicklung eines besondern Momentes Raum geben, das struktiv nicht notwendig fungiert, sondern jene Wechselwirkung frei ästhetisch charakterisiert und in einen rein anhängenden Schmuck ausläuft.

1) Strenggenommen müßten wir nun zuerst von der Erzeugung des **innern** Bildes der architektonischen Phantasie sprechen und untersuchen, welches denn das Reich der Formen sei, das ihm als Stoff zugrunde liegt; denn es mußte ja, was die auf das messende Sehen gestellte Phantasie betrifft, eine Lücke gelassen werden im zweiten Abschnitte des II. Teils, vgl. S. 452, wo von dem dunkeln Verhältnisse dieser Art der Phantasie zum Naturschönen als einem später zu erforschenden die Rede ist. Näher wäre die erste Frage diese: was drückt die Baukunst aus? Die zweite: welche Formen sucht die Phantasie dafür? und erst die dritte: wie legt sie das so erzeugte innere Bild struktiv im Materiale nieder? Allein wir befinden uns in der Lehre von einer sehr schwierigen Kunst, deren geistige Geheimnisse nicht erörtert werden können, ehe ein allgemeines Bild des äußeren Werkes gegeben ist, das sie hinstellt. Es ist daher zweckmäßiger, hier von außen nach innen zu gehen und zunächst die zweite

Seite der Abhängigkeit § 555, 1, die struktive, aufzufassen. Es muß dem Gesetze der Schwere Genüge geschehen. Aber eben diese Bindung soll in ein ästhetisches Motiv verwandelt werden, denn es wäre nicht abzusehen, wie die Architektur zur schönen Kunst sich erheben sollte, wenn gerade das Gesetz des Gebietes, worin sie sich bewegt, ihr nichts wäre als eine Schwierigkeit. Vielmehr die künstlerische Begeisterung muß sich wesentlich auf diesen Punkt werfen und gerade in das Gebiet der Schwere selbst die Poesie einführen. Nun versteht sich, daß diese Idealisierung der Schwere nicht wirklich eine Aufhebung derselben sein kann, denn diese ist unabänderliches Gesetz und jede Übertretung bestraft sich einfach mit Einfall und Zerbrechen, aber auch nicht scheinbar, denn des Grundgesetzes spotten, in dessen Gebiet ich eben meine ästhetischen Wirkungen suche, ist absurd und wird im Anblick unerträglich: man denke an schiefe Türme, Schwebendes, das scheinbar keine Stütze hat. Es liegt hier ein schwieriger Punkt, denn in gewissem Sinne kann man wohl sagen, daß das, was wir Überwindung der Schwere innerhalb ihrer selbst nennen, eine scheinbare Aufhebung derselben sei: wenn man nämlich unter Schein nicht die gemeine Täuschung, sondern den ästhetischen, reinen Schein versteht. Gemeine Täuschung ist, wenn uns der Baumeister etwas hinstellt, worin die Unterstützung des Schwerpunkts so verborgen ist, daß wir meinen sollen, es sei durch eine Wunderkraft vom Falle zurückgehalten, was aber vielmehr den Eindruck hervorbringt, als wolle es in jedem Momente soeben fallen; reiner, ästhetischer Schein ist, wenn bei sichtbar genügender Unterstützung der Last diese von dem unterstützten Punkte aus, als hätte sie nun eine gewisse Freiheit erhalten, sich wie in eigener Bewegung weiter zu schwingen scheint, doch so, daß, wenn eben dieser Schein zur beunruhigend gemeinen Täuschung werden könnte, alsbald wieder sichtbar genügende Unterstützung eintritt. Man sieht, daß hier zunächst namentlich von Säule und architravisch oder in Wölbung übergespannter Last als dem Hauptausdrucke des ästhetischen Lebens im Bauwerke die Rede ist. Auch nicht „teilweise" wird (vgl. Deutinger, Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen, S. 170) hier die Schwere wirklich aufgehoben, denn der zunächst frei schwebende Teil ist durch die mittelbare Unterstützung in Wahrheit doch ganz unterstützt. Jener freie ästhetische Schein einer Besiegung der Schwere, von dem es sich allein

handelt, ist übrigens zugleich der Schein einer Besiegung der natürlichen **Kohärenz** des Stoffes, denn das schwere Material ist zugleich zerbrechlich und wie die Neigung zum Falle erscheint zugleich die Zerbrechlichkeit überwunden. Dieser Schein erstreckt sich nun aber auch auf die Stütze: wie die Last sich nach ihr zu sehnen scheint, um vom freien Gang und Schwung auf ihr auszuruhen und sich aufs neue fortzubewegen, so wird die künstlerische Phantasie auch sie selbst beflügeln, daß sie der Last entgegensteigen und im Zusammenstoß mit ihr beruhigt ihr Leben zu schließen oder, wie man es fassen will, in die Last übergeflossen ins Breite zu verhauchen scheint. Diese Bewegung, die **Bötticher** (Tektonik der Hellenen) uneigentlich, aber schön eine Entwicklung des im Stoffe latenten Lebens nennt und die sich allerdings namentlich in der raumöffnenden Stütze und der scheinbar schwebenden Last ansammelt, wird sich aber über das Ganze erstrecken; die Hauptmassen werden einander entgegenzusteigen und entgegenzusinken, dann sich in Knotenpunkten anzusammeln, in das Breite auseinanderzugehen und wieder in die Einheit zusammenzufließen scheinen. Die Schlußempfindung wird so die einer durch diese allgemeine Wechselwirkung völlig gesättigten, zum Abschluß, zur Ruhe gekommenen Schwere sein, eines leichten Kriegs der Kräfte, der mit einem vollen Frieden schließt. Dieser Prozeß ist nun zunächst ein solcher, der sich dem in den Gesichtssinn eingehüllten Wägen zu fühlen gibt, aber ebensosehr dem messenden Sehen als solchem: es ist eine Linienschönheit, die Linien sind aber nur die äußeren Grenzen der Massen; indem nun die Massen sich zu bewegen scheinen, scheinen auch die Linien sich zu fliehen und zu finden, das Bewegungslose und Stumme (§ 550) erwacht zum Leben, die Bahn des an den Linien hinlaufenden Blicks scheint zu einer Bahn zu werden, welche die Linien selbst durchlaufen. Das Wägen und Messen, das im ästhetischen Eindrucke verhüllt, in der technischen Aufnahme ausdrücklich vorgenommen wird, ist nun, da die Erstreckungen auf Zahlen sich zurückführen, zugleich ein **Zählen**, ebenfalls dort ein verhülltes, hier ein ausdrückliches. Die Zahl ist ein Verhältnisbegriff und so erhellt überhaupt, daß das Ästhetische dieses Ganzen ein Wohlverhältnis ist: wir nennen es vorerst ohne weitere Erklärung einen Rhythmus der Verhältnisse. Hiegt liegt denn die eigentliche Schwierigkeit in der Erforschung des ästhetischen Geheimnisses der Baukunst. Wir werden

außer ihr nur noch Eine Kunst treffen, deren Schönheit in bloßen Verhältnissen ruht: die Musik. Fr. Schlegel hat tief und geistreich die Baukunst eine gefrorene Musik genannt. Wir werden auf dieses Wort zurückkommen, den Widerspruch aber gegen frühere Aufstellungen über die ästhetische Unzulänglichkeit abstrakt meßbarer Verhältnisse, der sich hier zu ergeben scheint, da ins Auge fassen, wo näher von den Formen die Rede sein wird, welche die architektonische Phantasie für ihre Aufgabe sucht.

2) Verschiedene Bedingungen, die teils im Klima, teils im Kultusbedürfnisse und in bestimmten praktischen Zwecken liegen, führen gewisse struktive Notwendigkeiten mit sich, die zunächst rein äußerlich und mechanisch gegeben sind und die großen Fortschritte der Technik bedingen. Es handelt sich hier, wie die Geschichte der Baukunst zeigen wird, namentlich von dem für den Charakter des Baustils entscheidenden Teil, der Decke. Die häufigeren und stärkeren Regen in Griechenland forderten das giebelförmige Dach, das dem ägyptischen Bau fehlte. Der Rundbogen wurde nötig, wenn man einen größeren innern Raum überspannen wollte, der Spitzbogen, wenn man den starken Seitenschub des Rundbogens vermeiden und zugleich, wie **Bötticher** in dem trefflichen Exkurs seiner epochemachenden Schrift über die Tektonik der Hellenen: „Die Entwicklung der freien Glieder des Baus" usw. gezeigt hat, bei ungleichen Spannweiten und Stützendistanzen dennoch gleiche Kämpferhöhe der Stützen und Scheitelhöhe der Gurten einhalten wollte, wo denn die Notwendigkeit hoher Sprengung des Spitzbogens zugleich die ungemeine Verstärkung der Höherichtung mit sich brachte. Allein diese Wandlungen gingen ebensosehr aus einer ästhetischen Quelle, d. h. aus einem Drange der künstlerischen Phantasie hervor, dem ethischreligiösen Leben der Nation entsprechenden Ausdruck in der Form zu geben. Das stumpfwinklige griechische Giebeldach vollendet wesentlich den Charakter ruhigen Abschlusses, befriedigter Harmonie, der Rundbogen und sein Gewölbe drückt klar das gemessen fortschreitende Überbreiten der Macht des römischen Staats über die Völker, dann dasselbe Streben und den noch einfachen Idealismus in der ersten christlichen Kirche, der Spitzbogenbau den entfalteten Geist der Transzendenz und des reichen Einzellebens der nur korporativ zusammengehaltenen Individualitäten aus. Es ist nicht abzusehen, warum diese großen Unterschiede nicht gleichzeitig

aus zwei Quellen, der näheren eines struktiven Gebotes, der tieferen einer ethischen Stimmung sollten fließen können, und wenn Bötticher (im a. Exkurse S. 16) die geistige Erklärung des Spitzbogengewölbes den romantischen Enthusiasten überlassen will, so kann man dagegen fragen, was denn schließlich mechanisch genötigt habe, das gebundene Verhältnis der Abstandsweiten oder die Ungleichheit der Sprengungshöhen zu verlassen, und ob nicht schon die Entwicklung des Turmes zeige, daß die stärkere Höherichtung nicht bloß durch struktive Wölbungsbedingungen herbeigeführt, sondern innerlich im Zuge der Phantasie begründet war. Daß die Rückkehr zu klassischen Formen in der neueren Zeit nicht nur struktive Ursachen hatte, sondern tief in der ganzen Stimmung und Anschauung lag, ist besonders einleuchtend.

3) Der letzte Satz des Paragraphen führt ein neues Moment ein: das dekorative, welches die im engeren Sinn sogenannten Glieder und zugleich das eigentliche Ornament umfaßt. Die Grenze zwischen den Gliedern und dem bloßen Ornament kann vorerst im allgemeinen nicht näher bestimmt werden als dahin: das Ornament verrichtet entschieden keine struktive Funktion, das Glied kann fungieren oder auch nicht, einmal angewandt fungiert es teilweise, aber seine Anwendung ist an sich struktiv nicht notwendig. Mehr darüber später. Da nun dieser Teil des Baues teils keine, teils zweifelhafte und untergeordnete struktive Dienste verrichtet, also gegenüber der Beziehung äußerer Zweckmäßigkeit als ein Überfluß erscheint, ein reiner Schein der Oberfläche, der dem nackten Körper des Baues übergeworfen wird, so ist es herkömmlich, ihn allein als die rein ästhetische Seite des Ganzen anzusehen und jenem nackten Körper, der nun Kernform heißt, diese Schale als Kunstform gegenüberzustellen. So aber wirft man offenbar die Architektur als Kunst ganz unter die bloß anhängenden Künste, wohin doch vielmehr gerade nur die gemeine, dem gewöhnlichen Wohnbedürfnis dienende gehört, in welcher sich freilich der Schmuck nur so ansetzt wie an einen Tisch oder Stuhl. Eben was wir im vorhergehenden und im gegenwärtigen Paragraphen auseinandergesetzt haben, beweist, daß die Kernform selbst schon Kunstform ist: die von der Idee des Innern, dem der Bau zur würdigen Umschließung werden soll, begeisterte Phantasie hat das Bild des Ganzen geschaffen und struktiv so durchgegliedert,

daß die Bedingungen der Schwere selbst, überwunden in dem entwickelten Sinne, zum Ausdruck ihrer Idee dienen mußten. Es ist auch bereits hervorgehoben, daß der ästhetische Überfluß schon im Plane des Ganzen, in ganzen, wesentlichen Hauptteilen (namentlich der Säulenhalle) seine Stelle findet. Sagt man nun, dies Ganze würde dennoch nackt und tot erscheinen ohne die dekorative Gliederung, welche eben jenem innern Leben erst seinen Ausdruck gibt, so ist die Antwort einfach diese, daß gerade, weil dieses Ganze mit seinen wesentlichen Strukturteilen das Geheimnis der Schönheit schon in in sich trägt, das dekorative Heraustreten dieses Geheimnisses in der Konzeption desselben schon organisch mitempfangen sein muß und nur in wissenschaftlicher Trennung für sich betrachtet wird. Die Kernform verhält sich zu ihrer Schale organisch: sie sind trennbar, aber sie sind miteinander gewachsen wie in jeder Frucht. Der sinnvoll Anschauende muß auch dem von der Dekoration entblößten Kerne ansehen, daß er ein künstlerisches Werk ist, wie er dies dem bloß angelegten Gemälde ansieht, und die fehlende oder weggedachte Dekoration muß seiner Phantasie aufs neue innerlich aus dem nackten Kern herauswachsen.

§ 558

Indem nun der künstlerische Geist für diese Aufgabe der rhythmischen Belebung seines Werkes die Formen sucht, wirkt er im vollen Gegensatze gegen jene Grundlage der Verständigkeit (§ 555) als ein vorzugsweise unbewußter, in die Natur versenkter (vgl. § 551). Denn er hat in dieser kein bestimmtes Vorbild, dem er gegenüberträte, sondern nur unbestimmt schweben ihm die festen Bildungen der unorganischen Natur vor, aus deren Massen er das verworren angedeutete Reich der reinen Verhältnisse wechselwirkender Schwere und der reinen Linie zu derjenigen Klarheit und gemessenen Ordnung herausarbeiten muß, vermöge deren sie fähig werden, ein Absolutes auszudrücken. Von dieser Seite ist daher die Baukunst als die Idealisierung der unorganischen Natur zu fassen; eben hiemit klingt

zunächst das kristallische Gesetz, mit ihm die allgemeine Grundlage der organischen Bildung als Pflanze und animalischer Leib und, während der dekorative Teil in konkrete Nachbildung dieser Formen übergeht, in den Hauptverhältnissen selbst das in seinen Unterschieden sich selbst gleiche geistige Leben an. Der Widerspruch zwischen jenem Charakter der Verständigkeit und diesem dunkeln Verhältnisse zur Natur löst sich in dem Begriffe der Allgemeinheit (§ 553).

Der Charakter des Geteilten, der das Wesen der Baukunst ist, tritt nun nach einer weiteren Seite hervor: sie ist gleichzeitig eine vorzugsweise klare und vorzugsweise naturdunkle Kunst; in keiner der bildenden Künste tritt die in § 551 aufgestellte und begreiflich gemachte Antinomie so bestimmt hervor. Dies zeigt sich nun, wenn wir von den zu § 557, 1 aufgestellten Fragen die zweite auffassen: welche Formen sucht die Phantasie für die ästhetische Aufgabe der Baukunst?, wobei wir dem dort begründeten umgekehrten Gange folgen und die erste Frage, was denn die Baukunst schließlich ausdrücke, zuletzt beantworten. Es kommt hier, wie bei aller Phantasie, wesentlich das Verhältnis zum Naturschönen in Betracht; die Phantasie ruht ja auf ihm als Objekt, wie der zweite Teil des Systems gezeigt hat, und sie muß, wenn sie zur Kunsttätigkeit übergeht, wie der erste Abschnitt des dritten Teils nachgewiesen, dieses Objekt wieder vor sich nehmen, klar vor sich hinstellen und scharf anblicken. Dies ist eine volle Diremtion, ein Gegenschlag im Bezogensein, und diese Diremtion ist es eben, die der Phantasie auf der Stufe der Architektur noch fehlt. Man sagt gewöhnlich schlechthin, sie sei nicht naturnachahmend. Versteht man unter Naturnachahmung (die Berichtigung des Begriffs der Naturnachahmung, die wir längst hinter uns haben, natürlich überall vorausgesetzt) die klare Nachbildung individualisierter Naturgebilde, so kann davon bei der Baukunst in dem Sinne allerdings nicht die Rede sein wie bei andern Künsten. Allein es muß auch eine unbestimmtere Form der Nachahmung geben, wo dem Künstler ein nicht Individualisiertes in der Natur, das in gewissem Sinn von ihm erst individualisiert werden soll, dunkel vorschwebt. Ein solches ist dem Baukünstler das Erdreich. Betrachten wir dieses,

so bieten die Gestaltungen der Flächen, der Berge, Felsen, Höhlen eine Welt von ästhetischen Reizen dar, worin neben Farbe, Schmuck der Vegetation, Bewegung der Luft die Linien der Oberfläche an sich eine Hauptrolle spielen, wie denn auf die bestimmten ästhetischen Wirkungen der senkrechten, der wagrechten, der Bogenlinien, nachdem sie schon in § 91 berührt, dann bei den Erscheinungen des Wassers (§ 257) besprochen sind, in den von der Schönheit des Erdreichs handelnden §§ 260 ff. mehrfach hingewiesen wird. Diese Linien sind zugleich der Ausdruck allgemeiner reiner Verhältnisse des Schweren in seinen Wechselwirkungen, des Auflagerns, Stützens, Überspannens, und daher liegt in dem Reize der Linien auch eine gewisse Genugtuung für ein unbewußtes inneres Nachwägen eingeschlossen. Nun haben wir T. I S. 107 bereits auf eine ahnungsreiche Symbolik der reinen Linie hingedeutet und S. 110 auch die Baukunst in diesem Zusammenhange schon erwähnt. Was es sei, worauf diese Symbolik der Linie weist, davon ist nachher zu reden; die Wahrheit einer tieferen Bedeutung vorausgesetzt, haben wir die Aufgabe der Baukunst jetzt so zu fassen: in der unorganischen Natur zieht sich überall das Reich der Linien als Umriß der Massen in ihren statischen Verhältnissen durch, aber so, daß sie nirgends in ihrer Reinheit eingehalten sind, sondern in das Unbestimmte und Verworrene ausbiegen. Die Regel schimmert sozusagen nur durch, das sinnige Auge des (wägend und) messend Sehenden schaut sie hinein oder, wie man will, heraus, indem ihm das chaotisch Massenhafte wie zur durchsichtigen Hülle wird, hinter der die reinen Flächen, Winkel, Kreisausschnitte usw. gezogen sind. In solcher Weise ist nun eben das Auge der Baukunst tätig, sie arbeitet aus dieser Umhüllung das Reich der reinen Verhältnisse und Linien heraus und nötigt dieselbe Natur, durch welche dieses Reich nur als ein zerworfenes und verworrenes sich hindurchzieht, es in geordneter Messung und Fügung der Masse zur Darstellung zu bringen. In diesem Sinn ist denn die Baukunst Idealisierung der unorganischen Natur. Davon hat man den unmittelbaren Eindruck, wenn man mitten zwischen rauhen Massen einem edeln Bauwerke, ja nur Trümmern desselben begegnet: „Spuren ordnender Menschenhand zwischen dem Gesträuch — diese Steine hast du nicht gefügt, reich hinstreuende Natur“ (usw. Goethes Gedicht: Der Wanderer); man fühlt durchaus, daß hier etwas, wozu die

unbewußte Natur den Anlauf genommen, was sie aber wie in Zerstreutheit wieder der Unordnung überlassen, durch die Spannkraft des bewußten Geistes straff angezogen, berichtigt, bereinigt, rektifiziert sei. Nun scheinen wir aber, wie schon zu § 557, 1 angedeutet, hiedurch in einen tiefen Widerspruch zu geraten, denn wie wir prinzipiell die Zufälligkeit als Gesetz des Schönen aufgestellt haben (§ 34), so haben wir überall nur die von der freien Linie der Individualität umspielte regelmäßige Linie als schön gelten lassen (vgl. T. I S. 105, T. II S. 72, 73, ferner das von der regelmäßigen und unregelmäßigen Kristallbildung § 265 Gesagte, endlich die Hervorhebung des individuell von der strengen Linie Abweichenden in der Pflanze § 274, der Tiergestalt § 287, den individuellen Formen der menschlichen Schönheit §§ 331 ff.). Die Wahrheit dieses Satzes bewährt sich auch unmittelbar im Anblick regelmäßig bebauten und bepflanzten Erdreichs: die gerade Linie wirkt hier gerade unerfreulich. Aber eben diese Betrachtung wird hier auch zur Lösung des scheinbaren Widerspruchs führen. Unmittelbar in die naturschöne Landschaft eingeführt ist nämlich die reine Linie darum störend, weil sie hier eingreift in einen Zusammenhang, dessen ästhetische Bedeutung, obwohl nicht ohne Mitwirkung hindurchklingenden Linienreizes, auf ganz anderem Gebiete (bewegte Schönheit des Licht- und Luftlebens, Farbe usw.) liegt. Ohne diese Einmischung in ein bestimmtes anderweitiges Schönheitsgebiet wäre sie nur ästhetisch nichtssagend, denn es bleibt bei dem, was über eine Stelle in Platos Philebus zu § 257 gesagt, daß nämlich die Linie in ihrer abstrakten Regelmäßigkeit, wie sie an geometrischen Körpern vorkommt, ästhetisch bedeutungslos ist; in jener Einmischung aber bedeutet sie etwas den ästhetischen Zusammenhang Störendes, nämlich gemeine Nützlichkeit (Äckerteilung, regelmäßige Baumstellung in moderner Waldkultur u. dgl.). Die Kunst aber, welche jene in der unorganischen Natur angedeutete Linienwelt herauszieht und in eigenem freien Gebilde ordnend disponiert, gibt ihr auch ihre eigene Bedeutung und sie durchdringt und umgrenzt nun die Hülle eines Innern, das ethisch ist. Wo man nun sieht und weiß, daß sie die Stoffe beherrscht, die einen für idealen Inhalt bestimmten Raum umschließen, wo sie die Schale ethischen Kernes ordnend bestimmt, da wird sie ästhetisch. Allerdings führt dies auf den innern Mangel der Baukunst, ihre Geteiltheit nämlich, zurück, denn bei keiner andern

Kunst bedarf es dieses Zuschusses eines anderweitigen, ein leergelassenes Inneres beherrschenden Gehalts. Sucht nun aber die Baukunst dieses Innere in reinen Linien auszudrücken, so übersehe man ferner nicht, daß diese abstrakt zu nennen sind nur gegenüber der organisch individuellen Gestalt, an sich aber von der bloß geometrischen Linie, von welcher Plato in der zu § 257 angeführten Stelle des Philebus redet, sich dadurch unterscheiden, daß ein mit konkretem Gehalte erfüllter Künstlergeist sie zusammenstellt, daß also hier von keinem abstrakten, ein für allemal gültigen Kanon von Formen und Maßen die Rede ist, sondern die nur sich selbst gleiche Individualität im Geiste des Künstlerindividuums waltet, das nach einem innern Bilde, welches vor aller ausdrücklichen Messung vollendet vor seinem innern Auge steht, jedem schönen Bauwerk seine nur ihm eigenen Verhältnisse gibt, und daß daher der fertige Plan, das ausgeführte Gebäude zwar meßbar und durch Messung nachahmlich ist, aber von dem bloß Meßkundigen nimmermehr erfunden wäre. Da nun die Baukunst in diesem Sinne das Reich der Linie einheitlich herausbildet, so leuchtet ihre tiefe Verwandtschaft mit der Kristallbildung, der ersten Individuen gestaltenden Tätigkeit in der Natur (§ 265) ein, wobei zunächst nicht an die engere Verwandtschaft des gotischen Stils mit derselben, sondern ganz allgemein an die Analogie der Flächen zusammenstellenden Tätigkeit in diesem Wirken des menschlichen Geistes und in jenem Weben der Natur zu denken ist. Nicht ein Nachahmen ist es, die Formen sind ja in der Baukunst entschieden mannigfaltigere und bei aller Symmetrie nicht einfach dem bloßen Gesetze der Anordnung von Flächen um eine Achse unterworfen, aber es ist der verwandte Prozeß, der auf höherer Stufe wiederkehrt: hier wie dort ein erstes Gerinnen aus dem Unbestimmten zum Bestimmten; wie das verborgene Erdleben zuerst im Kristall um einen Mittelpunkt anschießend sich sammelt zur Einzelbildung, so konzentriert sich das Leben der Phantasie aus dem unbestimmten Dunkel seiner gestaltlosen Stimmung in der Baukunst zur ersten, noch abstrakten Gestalt; es ist wie eine dunkle Reminiszenz an den nächtlichen Schacht der Natur, worin jenes Ähnliche sich begibt. Nun bleibt aber das geometrische Gesetz, wie es im Kristalle zuerst aufgetreten, die abstrakte Grundlage auch der organischen Bildungen: es liegt der Pflanzengestaltung in ihren Zellen,

Kapseln, es liegt ihrer ganzen Form als Kreisteilungsgesetz zugrunde; reicher und mehrfach verschlungen dem tierisch (und menschlich) organischen Leibe in den Grundbestandteilen seines Baus, im Skelett, in den unendlichen Übergängen von Kreissegmenten, aus denen seine ganze Gestalt besteht. „Der Zusammenhang des Baustiles mit Naturbildungen beruht auf der gemeinschaftlichen Wurzel beider in der Geometrie" (Hoffstadt, Got. ABC-Buch X). In einzelnen Strukturteilen tritt nun das Vorschweben der Pflanzenbildung bestimmter hervor (Säule, Gewölberippen), und das Ausblühen in die eigentliche Nachbildung der Pflanze in den dekorativen Teilen ist daher nichts Willkürliches, sondern nur der ans Licht tretende deutliche Ausdruck dieses dunkeln Zusammenhangs; da aber das Geometrische auch dem tierisch (und menschlich) organischen Leibe zugrunde liegt, so ruft das Bauwerk unwillkürlich auch dessen Gliederbau vor das Bewußtsein: es ist ganz natürlich, daß man von Sohle, Fuß, Hals, Rumpf, Arm, Flügel, Haupt bei einem Gebäude redet, daß man sein struktives Wechselverhältnis, worin alles gegenseitig Zweck und Mittel, also Glied ist, einen Organismus nennt, und die energischen Umsäumungen der Dekoration erscheinen nun wesentlich wie Gelenke. Aber auch an das Geistesleben gemahnt dieses kristallische Gesetz des herrschenden Mittelpunktes: es ist der noch abstrakte, starre Ausdruck der Einheit des Geistes mit sich in seinen Unterschieden, und wie sich der Geist in seinem Zeitleben diese Einheit periodisch markiert, so werden wir auch in der Baukunst ein System markierender, wiederkehrender Teilungen sich entwickeln sehen. Von diesen dunkel zu grund liegenden Anklängen geht die Baukunst, nur behutsamer, im dekorativen Teile zu einem eigentlichen Nachbilden auch des animalischen, ja des höchsten Organischen, des menschlichen Leibs über, das Letztere in der Säule: da diese emporschwellende Bildung überhaupt einen Eindruck macht, als wolle sie tragen, so macht der Künstler aus diesem Anklang Ernst und stellt tragende Menschengestalten als Säulen auf. Daß dies nur sehr behutsam und sparsam geschehen darf, muß schon hier ausdrücklich hervorgehoben werden, weil es ein Vorgriff ist in das Reich der eigentlichen Individualität, welche ja übrigens in der Baukunst nur so anklingen soll, wie die Erde als Niederschlag des Urstoffs, aus dem alles Lebendige wurde, als Urkeim des Lebens uns an dieses Leben als wirkliches Dasein dunkel gemahnt. Wie aber

nur die ganze Landschaft mit Licht, Luft, Wasser, Pflanze, Tier und Mensch uns dieses Dasein wirklich vorführt, so erwartet auch die Baukunst ihre Ergänzung durch das Götterbild, durch den eintretenden Menschen, und bleibt daher verhältnismäßig immer eine arme und abstrakte Kunst; doch übersehe man nicht, daß auch die Mitwirkung der wirklichen Landschaft wesentlich und bleibend zum Werke der Architektur gehört, da es ja, was noch besonders herausgestellt werden wird, immer auf einen bestimmten Ort berechnet ist, dessen Linien mit den seinigen immer irgendwie individuell, d. h. in jedem einzelnen Bauwerk eigentümlich, sich zusammenbauen: hier fügt sich denn selbst der Reiz der im eigentlichen Sinn frei spielenden Linie, des Lichts, der Luft, der Pflanzen, der umflatternden Vögel, der wandelnden Tiere und Menschen dem streng gemessenen Ganzen an. — Schließlich ist nun leicht zu zeigen, wie jene Antinomie zwischen der streng klaren Verständigkeit und dem Naturdunkel in der Baukunst sich löst: das Dunkle liegt in jenem tastenden Suchen der Phantasie nach Formen, die nur verhüllt durch die Natur hindurchgehen und in keinem klar gegenüberstehenden Objekte der Nachbildung gegeben sind: es sind nicht individualisierte, sondern durch das individuelle Leben nur allgemein sich hindurchziehende Formen; sobald sie nun gefunden und in einem inneren Bilde zusammengestellt sind, unterliegen sie eben, weil sie nur allgemein sind, der strengen, nüchternen Messung. Das Gemeinschaftliche für beide Extreme ist also der schon in § 553 aufgestellte Begriff der Allgemeinheit.

§ 559

Als ein beziehungsweise unbewußter erscheint aber der Geist der Baukunst auch in dem Sinne, daß hier die Phantasie des Einzelnen, wie sie in ihrer Beziehung zur Natur näher von der örtlichen Landschaft dunkel bestimmt wird, so auch unmittelbarer und unwillkürlicher, als dies nach der Auseinandersetzung dieses Verhältnisses zu § 379, in § 384 und § 416 ff. in anderen Künsten der Fall sein wird, von der allgemeinen Phantasie durchdrungen ist, daher diese Kunstform als ein besonders mächtiger Ausdruck des gesamten äußern und innern Lebens der Nationen

erscheint, also Stil vorzüglich in der Bedeutung von § 529 und 530 entwickelt.

Es ist gewiß keine gesuchte Deutung, wenn man, ganz abgesehen von jenem allgemeinen Vorschweben der unorganischen Natur, so wie von dem bestimmten Nachbilden einheimischer Pflanzen im Ornament, eine dunkle Einwirkung der örtlichen landschaftlichen Formen auf die architektonische Phantasie findet. Den Orientalen schwebten in ihrem Drang nach der Höhe sichtbar die kühnen Felsen vor, die aus der Mitte ihrer Gebirgszüge nadelförmig emporsteigen, in ihren unterirdischen Bauen die großen Höhlen ihrer Felsgebirge, dem Ägypter in seinem stumpf dachlosen Bau die kahlen Plateaubildungen seines Gebirges, allem orientalischen Bau der in § 278 geschilderte Pflanzentypus, den Griechen und Römern die ruhig groß hingestreckten, sanft geschwungenen Formationen ihres Landes, der Pflanzentypus § 279, den Letzteren im Kuppelbau spezieller ihre Pinien, den nördlichen Völkern in der gotischen Architektur ihre zackigeren Gebirge, der Pflanzentypus § 280, ihre pyramidalen Tannen und Fichten, im Ornament die eckige Verzweigung und Nadelteilung dieser Holzarten, in den reichgerippten Wölbungen die Verästung ihres Laubholzes, das Laubdach ihrer Wälder; man darf nur nie an ein absichtliches Nachahmen denken und vollends nicht reden, als ob sie soeben aus den Wäldern als Halbwilde hervorgekrochen jene Spitzbogengewölbe ausgeführt hätten. In der lokalen Natur nun bildet sich auch der bestimmte Volksgeist aus. In der Phantasie des besonders begabten Einzelnen ist immer die Frucht der Gesamtkünste eines Volkes und Zeitalters zusammengefaßt (§ 423), aber die ganze Lehre von der Phantasie hat gezeigt, daß der einzelne Genius das instinktmäßige Gesamtprodukt der Phantasie erst zur klaren Gestalt herausarbeitet. In der Baukunst jedoch ist die Selbständigkeit dieses Akts geringer als in jeder andern Kunst; der Stil im Sinne von § 527, als Stil des einzelnen Meisters, tritt in den Hintergrund, man fragt bei Bauwerken wenig, fast so wenig als bei dem Volksliede, nach dem Namen des Meisters; vielmehr, wie der Dichter des Volkslieds nur „der Mund der Sage ist“, so der Baukünstler nur das Organ einer allgemeinen Stimmung, Auffassung eines allgemeinen sozialen, ethischen, politischen, religiösen Zustandes. Vom Stil ist daher hier nur in der

provinziellen, nationalen und ganze geschichtliche Perioden umfassenden Bedeutung des Worts die Rede, und die Hauptstile der Epochen, Völker sind aus schrittweisen Entwicklungsstufen entstanden, worin der Beitrag des Einzelnen gar nicht gezählt wird. Es handelt sich von der „Gesamtheit eines kunsttätigen Geschlechtes" (s. Bötticher a. a. O. Exkurs I S. 40 und die dazu angeführte Stelle aus Schinkels Vorbildern f. Fabr. u. Handw.), und „man kann von der Architektonik, welche so recht eigentlich die gesamten geistigen und äußerlichen Interessen, das innerste Bewußtsein wie die physische Lebenstätigkeit eines Volksstammes umfaßt, vornehmlich sagen: daß sie vor allen andern Erscheinungen ein eigentliches Kriterion seiner geistigen Potenz und ethischen Bildungsstufe gewinnen läßt". Diese Auffassung enthält zugleich den Sinn, daß überhaupt der ganze Übergang der Bautätigkeit von dem Dienste des Bedürfnisses zur Höhe der freien Kunst vermittelt ist durch die Ausbildung des Gesamtlebens; das Gesamtbewußtsein gibt ihr den begeisternden Inhalt, vgl. Schleiermacher Vorl. über d. Ästh. S. 438 ff.

§ 560

1 Wie die bildende Kunst dem Naturschönen überhaupt (§ 551), so entspricht demgemäß die Baukunst der **unorganischen** Schönheit. Sie ist daher wesentlich auch durch die Rücksicht auf die Stellung ihres Werks zu seiner Umgebung gebunden. Wie das Erdreich für das organische Leben, so ist sie Unterlage und **Versammlungsstätte für alle Künste**. Sie ist notwendig die **älteste**
2 **Kunst**, Urkunst. Sie fordert große Massen und ist in ihrer Wirkung wesentlich **erhaben**, was einen Gegensatz des Anmutigen und Erhabenen innerhalb dieser Bestimmtheit keineswegs, wohl aber das Komische ganz ausschließt. Ihr ganzer Charakter ist **monumental**.

1) Der erste Satz bedarf nach dem Bisherigen keiner Erläuterung. Beizufügen ist nur noch die wesentlich bezeichnende Analogie, daß der Bau durch seinen Grund im wirklichen Boden wurzelt, was allerdings zugleich auf die Analogie mit der fest an den Boden geketteten

Pflanze hinweist, in deren Reich ja die Baukunst vornehmlich hinübergreift. Diese Bindung an die unorganische Natur macht sich ferner wesentlich in der nun ausdrücklich hervorzuhebenden notwendigen Rücksicht auf die äußere (landschaftliche, oder zwar selbst architektonische, aber hier wie landschaftliche Natur wirkende und jedenfalls mit wirklicher Landschaft, Bäumen, Hügeln, Luft und Licht zusammengehörige) Umgebung geltend. Was in § 552, 2 von aller bildenden Kunst ausgesagt ist, daß sie auf die Umgebung zu berechnen sei, gilt in diesem Grade von keiner andern; der ganze Charakter des Gebäudes muß mit der umgebenden Natur in ihrem weiteren Umfang stimmen, so soll z. B. kein griechischer Tempel in nordischer Natur stehen (Walhalla); es muß mit dem Benachbarten und Nächsten sich gut gruppieren und ebensosehr von ihm absetzen; die Linien müssen sich harmonisch begegnen. Man denke an die herrlichen Stellungen griechischer Tempel und Theater auf Bergen, am Meere, in Hainen. — Der Begriff einer ersten Thesis für den Fortgang zu den weitern Künsten, wie wir durch ihn in § 553 den Übergang zur Baukunst gemacht haben, erhält nun die reale Bedeutung, daß diese Kunst, wie die unorganische Natur allem Lebendigen Boden und Wohnung bietet, wie die Pflanze als schattender Baum und Wald für Tier und Mensch eine schützende Stätte öffnet, so die Unterlage und Versammlungsstätte für alle Künste ist. Am nächsten und strengsten gilt dies von der Skulptur, deren menschlichem Ebenbilde, dem Inbegriff aller organischen Wesen, sie die Basis oder zugleich die ideale Behausung gibt, die Malerei bedarf ihrer Wände, die Musik durchtönt ihre Hallen, die Dichtkunst ist unabhängiger, aber ihre höchste Form, das Drama, bedarf ihrer zur Herstellung eines Raums, worin der Weltschauplatz künstlerisch abbreviert ist. Jener Begriff einer Voraussetzung, einer ersten Thesis erhält nun aber auch die weitere bestimmte Anwendung, daß die Baukunst ebenso, wie der Planet zuerst das feste Gerüste und die Massen schuf, welche den höheren, individuellen Bildungen als ihre Stätte dienen sollten, die erste, älteste, ursprüngliche, die elementare Kunst ist. Nach der Seite des hervorbringenden Geistes wendet sich dies so, daß der Mensch den schweren Stoff zuerst in dieser allgemeinsten, noch äußerlichen und abstrakten Weise umbildend bewältigen mußte, ehe er ihn zum wärmeren Bilde der organischen Gestalt umzuschaffen und in steigender Durchdringung

immer mehr in reinen Schein aufzulösen vermochte. Was dabei die Schwierigkeit der Zeitfolge in der Ausbildung der Musik und Poesie betrifft, so vgl. die vorläufige Andeutung zu § 533, 1 und 550. Am klarsten stellt sich das Verhältnis im Mittelalter heraus, das in keiner Kunst entfernt eine so vollendete Form hervorbrachte, wie in der Baukunst (vgl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste Bd. IV, Abt. I S. 117); das Mittelalter gibt aber darin ein Bild der ganzen Kunstgeschichte und fängt wieder da an, wo einst der Orient angefangen. Hier findet noch eine wesentliche Ergänzung, was in § 559 von der Baukunst als einer vornehmlich stilvollen Kunstform gesagt ist. Diese Kunst hat nämlich nicht nur Stil im strengsten historischen Sinne des Worts, sondern der Stil für alle, auch für die nur anhängenden Künste geht vorzüglich von ihr als der elementaren, primitiven Kunst aus. Sie gibt den Ton an für die Auffassungsweise aller Künste, und hat ein Zeitalter keinen Stil in den übrigen Kunstformen, so wird man auch finden, daß es vor Allem keinen eigenen Baustil hat. Wie die Griechen bauten, so bildeten, malten, musizierten, dichteten sie, ebenso das Mittelalter, ebenso die Zeit der Renaissance. Der Baustil namentlich drückt die Grundstimmung einer ganzen Zeit aus; wo er fehlt, da fehlt es an einer positiven Grundstimmung.

2) Es wäre zunächst das Erhabene des Raums (§ 91, 92), was durch die der Baukunst wesentlichen großen Massen in Wirkung tritt, denen gegenüber der einzelne Mensch sich immer zunächst als kleinen Punkt, verschwindenden Schatten fühlt, um erst in einem weitern geistigen Akte sich wieder zum Bewußtsein seiner geistigen Größe aufzuschwingen. Dies ist nun aber natürlich ein Anderes in der Kunst als in der Natur. Es kann zwar auch in der Kunst sowohl ein unförmliches als ein maßvolles Erhabenes (§ 87) geben, die Malerei z. B. stellt wildes Gebirge so gut wie edelgeschwungenes dar, nur daß natürlich auch das Unförmliche hier vom störend Zufälligen, vom unförmlich Unförmlichen gereinigt wird; wirft sich aber eine ganze Kunst auf das durch Größe der Massen Erhabene, nicht um es zusammen mit lebendiger Umgebung (Luft, Licht usw.) in einem farbigen Scheine nachzubilden, sondern um schwere Massen ordnend selbst zu türmen, so muß sich das Ganze des Kunstideals auf diesen Einen Punkt werfen, das Massenhafte muß innerhalb seiner selbst idealisiert, also von allem Unförmlichen gereinigt, und es muß tiefere

Bedeutung als die des bloß räumlich Erhabenen hineingelegt werden. Vorläufig leuchtet ein, daß diese tiefere Bedeutung die Idee einer Urkraft sein müsse in einer nähern Bestimmtheit, welche nachher zu suchen ist. Erhaben ist also die Baukunst nicht bloß durch die Größe der Massen, sie wird es auch nicht sein durch jene, dem Unförmlichen Raum lassende, Hinweisung auf ungeheure Revolutionen des Erdkörpers, wie dieselbe in § 260 den Gebirgsmassen beigelegt ist, sondern sie wird ein geordnetes Wirken jener Urkraft andeuten. Dennoch bleibt die Größe der Massen immer das, was den Eindruck in seiner Grundlage bestimmt. Innerhalb dieses allgemeinen Charakters der Erhabenheit muß nun aber, wenn man Gebäude nur mit Gebäuden vergleicht, ein Gegensatz der ruhigen Schönheit bis zum Niedlichen hin und des Erhabenen, des Wilden und Starken und wieder des Prächtigen und finster Gewaltigen usw. möglich sein. Daß das Komische in der Architektur ganz ausgeschlossen ist, wurde schon zu § 404 bemerkt. Dies folgt von selbst daraus, daß diese Kunst das Gebiet des persönlichen Bewußtseins nicht betreten kann. Architektonisch Widersinniges, wie schiefe Türme, die wir schon angeführt haben, die Schnörkel des Rokokos u. dgl., verdankt seine Entstehung meist dem Aberwitze, die Komik in diese Kunst einführen zu wollen. — Das Erhabene bestimmt sich nun hier näher als Charakter des Monumentalen. Man erinnere sich, daß wir in § 527 den Stil des wahren Meisters überhaupt monumental genannt haben wegen der über den Wechsel des Augenblicks erhabenen Großheit der Formen; dies gilt natürlich noch gewisser vom nationalen Stil und vom Stil als Ausdruck ganzer Perioden. Erwägt man nun nicht nur, daß die Baukunst in ihrer Fügung großer und schwerer Massen besonders streng alles Dünne, Kleinliche, Unwesentliche abweisen muß, und verbindet man damit, was in § 559 gesagt ist: daß sie weit weniger den Geist des einzelnen Künstlers als den der Nationen und Zeiten ausspricht und daher Stil vornehmlich in jenem gewichtigeren Sinn entwickelt, so ist der Begriff des Monumentalen für diese Kunst zwiefach begründet, und wenn wir schon zu § 527 T. II S. 146 die allgemeinen Merkmale des Stils im Begriffe des Architektonischen zusammengefaßt haben, so geschah dies, weil man jede Eigenschaft der Kunst überhaupt mit dem Namen derjenigen besonderen Kunstform zu bezeichnen pflegt, welche diese Eigenschaft vorstechend entwickelt.

In den großen Werken der Baukunst steht ein ehrwürdig fest Begründetes vor uns, die Geschlechter der Menschen umschweben wie verschwindende Schatten diese gewaltigen Zeugen des Volks- und Zeitgeistes, welche die massentürmende Gemeintätigkeit aufgerichtet hat, um über Jahrhunderte, Jahrtausende hinaus zu verkünden, was sie geahnt, gewollt und gekonnt. Auch das äußerliche Moment, daß zur Ausführung großer Bauten viele Menschenhände nötig sind, ist dem Bewußtsein des Zuschauers gegenwärtig und wirkt zu diesem Eindruck mit. Endlich folgt aus den dargestellten Eigenschaften von selbst, daß die Baukunst die stabilste, konservativste Kunst ist, die sich zu Neuerungen am langsamsten entschließt.

§ 561

1 Durch ihre so beschaffenen Formen vermag die Baukunst den Gehalt, für den sie den idealen Raum herstellt, nur anzudeuten. Sie ist daher symbolische Kunst, und als solche kann sie Bestimmteres nicht aussprechen als die Ahnung ursprünglichen Wirkens der bauenden Weltkraft, wie solche den Völkern in
2 einem, ihrer eigenen geschichtlichen Lebensform entsprechenden Bilde vorschwebt. Das Subjektive der bloßen Ahnung, was mit dem abstrakt Allgemeinen im Wesen dieser Kunst zusammenfällt, steht mit dem Grundcharakter der strengen Objektivität nicht im Widerspruch.

1) Nun erst, am Schlusse dieser allgemeinen Darstellung des Wesens der Baukunst, gehen wir an die erste der zu § 557, 1 aufgestellten Fragen: was drückt die Baukunst aus? Der Paragraph beantwortet diese Frage zunächst dahin, daß sie nur ein Unbestimmtes, Allgemeines, Geahntes ausdrücken könne, und bestimmt daher das Verhältnis zwischen dem Inhalt und der architektonischen Formenwelt, soweit wir sie nun kennengelernt haben, als ein bloß andeutendes, symbolisches. Symbolisch ist alle Baukunst, nicht bloß die im engeren Sinne so zu nennende, deren Einführung in der Anm. zu § 554 in das Geschichtliche verwiesen worden ist. Die nicht mehr im engeren Sinn symbolische Baukunst ist die dienende (§ 555, 1). Diese hat nun zwar ihre Bedeutung, das Wort ihres Rätsels, in der Bestimmung des innern

Raums gefunden, den sie umschließt: der Gott, sein Bild im Marmor oder im Bewußtsein der andächtigen Gemeinde, ist das Wort dieses Rätsels; die wahre Baukunst will nicht für sich sprechen. Allein sie will doch den Geist des ihr Inneres erfüllenden Wesens eben in ihren Formen auch verkündigen. Sie will sich zu ihm nicht verhalten wie der Leib eines Individuums zu seinem Geiste, die reife Baukunst weiß, daß sie das nicht vermag; aber sie will sich zu ihm verhalten wie das Kleid zu dem Leibe des Geistes, man soll dieser Hülle ansehen, daß es ein Tempel, eine Grabstätte des Hingegangenen usw. ist, was der Anschauende vor sich sieht. In diesem Sinne muß sie doch auch für sich auf ihre Weise sprechend sein, wie die Rüstung, das Gewand eines Helden, das seine wahre Bedeutung nur hat, so lang er es trägt, doch auch als abgelegte Hülle sein Bild hervorruft. Diese Sprache kann freilich ebenso nur eine sehr unvollständige sein, wie dieses Gewand uns nur ein unbestimmtes Bild seines abwesenden Trägers gibt; sie wird vom Konkreten, das die Natur, das bestimmte Bewußtsein der andächtigen Gemeinde von ihrem Gott hinzubringt, nur das Allgemeine, einen gewissen Ton, das Stimmungselement ablösen und für sich herausnehmen, um es zum Ausdruck zu bringen. Man unterscheide also zwei Beziehungen. Nach der einen braucht die Baukunst für sich nichts zu sagen, sie findet ihre Ergänzung in dem konkreten Kerne, der ihren Raum, ihr Inneres einnimmt, dem Gotte: dieser spricht für sie und sie verhält sich zu ihm nur hinüberdeutend, andeutend. Aber ebendies Andeuten ist doch ganz ihr eigenes Geschäft, das ihr niemand abnehmen kann. Wenn wir nach dieser zweiten Beziehung von ihr aussagen, sie müsse doch auch für sich sprechend sein, so ist der Begriff des Sprechens allerdings in ganz weitem Sinne zu nehmen. Alle bildende Kunst ist nur uneigentlich sprechend (vgl. § 550); diese uneigentliche Sprache ist jedoch bei den übrigen stummen Künsten, die in der konkreten Form der Individualität konkreten Sinn niederlegen können, eine sehr bestimmte, bei der Baukunst aber, die nur über abstrakte Formen verfügt, eine unbestimmte. Beide Beziehungen nun, deren erste wir mit der geistigen Linie, die uns eine zeigende Hand nach dem gezeigten Gegenstande führen heißt, deren zweite wir mit dem Bilde dieser Hand selbst vergleichen, fassen sich in dem Begriffe des Symbolischen zusammen. Wir haben den Begriff des Symbols (§ 426) in der Ge-

schichte der Phantasie aufgeführt. Soll nun das Symbol außer seiner Stelle in der Phantasie des Altertums auch bleibende Bedeutung behaupten, so muß allerdings eine gewisse Veränderung in seiner Natur vor sich gehen, und zwar eine so starke, daß es zweifelhaft wird, ob man den Namen belassen kann, daher wir hier geringen Wert auf diese Bezeichnung legen. Man sehe zu, wie oder ob das Wesentliche des Symbols (§ 426, 2) in einer Zeit sich behaupten kann, die jener Vorstufe, ja auch dem Mythischen überhaupt entwachsen ist. Bleiben wird die unbestimmte Weite der auszudrückenden Idee, denn jedes Zeitalter wird hinter seiner Welt klar entwickelter Anschauungen und Gedanken eine Welt dunkler Ahnungen zurückbehalten. Verschwinden aber wird das bewußtlose Verwechseln des Inhalts dieser Ahnungen mit einem sinnlichen Objekte. Soll nun etwas dem Symbolischen Ähnliches als Ausdruck für jene dunkle Welt allgemeiner Vorstellung bestehen, so wird es dennoch keineswegs das allegorische Verhalten sein können, was etwa an die Stelle dieser dunkeln Verwechslung träte; denn in der Allegorie ist der Gedankeninhalt ein ganz bewußter, man denkt sich wenigstens ganz bestimmt ein Wort, wenn auch dessen Sinn ein sehr konfuser ist, und man sucht absichtlich hiefür eine durch Vergleichungspunkte bezeichnende Form. Es ist zu § 444 gezeigt wie dies von der Schönheit völlig abführt; wenn also die Baukunst ihren ästhetischen Charakter behaupten soll, so kann von diesem Ver halten gar nicht die Rede sein. Wir werden allerdings eine Auslegung der Baukunst kennenlernen, die nicht symbolisch, sondern allegorisch zu nennen ist, aber auch jenen Charakter völlig zerstört. Geht nun die ursprüngliche Symbolik nicht in dieses frostige bewußte Verbergen eines Gedachten in ein äußerlich analoges Bild über und soll sie doch aufhören, das zu sein, was sie in einem dunkel verwechselnden Völkergeiste war, so bleibt eben nur ein frei ästhetisches Spiel des Andeutens eines unbestimmt Geahnten, das sich neben dem klar Gedachten (der zweckmäßigen Bestimmung des Gebäudes) hinzieht, und hiefür haben wir eigentlich keinen Terminus, da es im strengen Sinn auch nicht symbolisch ist. Es wird nicht wie der Apis, Lotos, wie der schwarze Stein der Araber, der Tempel verehrt, als wäre er um gewisser tertia comparationis (Größe, Zahlenverhältnisse usw.) willen der Gott selbst, d. h. ein wirklicher heiliger Inbegriff der weltbauenden Urkraft; der Gott wohnt nur in ihm, aber die Formen des

Bäues rufen in die Seele des Anschauenden ein freies Bild der weltbauenden Tätigkeit des Gottes hervor, wie sie in der Stimmung einer Zeit, eines Volks aufgefaßt wird. Hiemit ist das Wesentliche ausgesprochen, was näher zu bestimmen sehr schwer ist. Zunächst ist wieder aufzufassen, was in § 557 über die Aufhebung der Schwere innerhalb ihrer selbst, über den Rhythmus der Linien und Verhältnisse gesagt ist: schwungvolles Leben tritt in die Verhältnisse des Schweren ein, die bewegungslosen und stummen Massen scheinen sich nun zu bewegen, die Linien steigend, wagrecht hinfließend, in Kreisen sich schwingend, sich fliehend und findend, den Raum zu durchlaufen; ja es ist, als ob das Ohr ein Klingen und Hallen vernähme, das von diesen Bewegungen ausginge, wodurch selbst dieser härtesten, sprödesten unter den stummen Künsten die Zunge sich löst. Wirklich war diese Massenfügung ja einmal nicht vorhanden, stieg lebendig vor dem Auge des Künstlers auf, lief durch seinen Griffel als Entwurf über das Pergament und ward in der technischen Ausführung. Die Massen des unorganischen Erdreichs haben sich einst ebenso in wirklicher Bewegung erst aufgebaut, der Planet hat in bewegter Gärung sich zur Wohnung der Lebendigen gestaltet, und dieser Prozeß wiederholt sich durch das nachzeichnende Auge in der lebendigen Phantasie. Ist nun die Baukunst ihrem Wesen nach die Kunst der Idealisierung des unorganischen Stoffs (§ 558), so ergibt sich jetzt in bestimmterer Betrachtung, daß sie das ideale Bild der Urverhältnisse seiner Fügung im Bau der Erdkörpers hinstellt und dadurch eine Ahnung des Weltbaus erweckt, jener ursprünglichen Wirkung des Weltwesens, welche in der Ordnung ihres Schaffens auch die organischen Wesen gebildet und die ersten Anklänge dieser höheren Bildung in jener ersten Massenfügung, dann bestimmter im Kristalle vorgebildet hat. Es gilt auch von der Architektur als einer auf der Geometrie ruhenden Kunst, was Herder (Ält. Urk. d. Menschengeschl. T. I S. 203 ff.) von dieser gesagt hat: sie sei eine Kunst zum Ausdruck unsichtbarer Weltkräfte; man darf auf sie anwenden, was der Dichter seinem Faust bei dem Anblick des Mikrokosmus in den Mund legt:

Wie Alles sich zum Ganzen webt!
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!

Die Baukunst will uns sagen: die reinen Urformen, aus deren unendlicher Verbindung auch die organischen Gestalten bestehen, ziehe ich heraus aus der unorganischen Masse, wo sie unbestimmt angedeutet liegen, und zeige durch eine freie kristallähnliche Verbindung derselben, was Alles aus ihnen werden kann. Das ist der geheimnißvoll hohe Reiz, der in diesen klaren, scharfen Umrissen, diesen solid gestreckten Massen mit den kräftigen Schlagschatten, diesen reinen Gegensätzen und Lösungen dieser Gegensätze ruht; es ist das andeutende Schema des Kosmos in seiner Unendlichkeit, was aus dieser Sättigung der Gegensätze des Schweren und Stützenden, des Senkrechten und Wagrechten, des Anstrebenden und Abschließenden hervorspringt. So bestimmt jene Formen sind, so bleibt das Bild einer ordnenden Urkraft, das sie andeuten, verglichen mit individueller Lebensnachbildung, allerdings immer unbestimmt; der Grieche drückt z. B. mit seinen Stilen nicht das Wesen der verschiedenen Gottheiten aus, in Jonien herrscht der ionische, in Griechenland, Großgriechenland, Sizilien der dorische Stil vor; das Ornament, insbesondere Skulptur und Malerei, in vielen Fällen die Stellung des Tempels (für Bacchus bei den Theatern, Herkules bei den Gymnasien usf.) muß erläuternd hinzutreten. Diese unbestimmte erste Formbestimmung der Idee, welche demnach das Wesen der Baukunst ist, würde nun aber viel zu abstrakt verstanden, wenn man dabei die national geschichtliche Bedeutung (§ 559) aus dem Auge verlöre, die ihr innerhalb des Unbestimmten doch nähere Bestimmtheit gibt. Die Völker geben in ihren Baustilen das Bild des Kosmos, wie er *ihnen erscheint*. Nach demselben dunkeln Schema haben sie ihre Gesellschaft, ihren Staat gegliedert, alle ihre Kulturformen bestimmt, und zugleich mit jenem makrokosmischen Bilde spiegelt daher ihr Baustil die Grundzüge der Organisation ihres Lebens. Wie der Grieche sein Volksleben zu maßvoll gebundener Freiheit ordnet, wie er in schöner Natursittlichkeit der Mutter Erde treu bleibt, in derselben heitern Harmonie weltbauend stellt er sich seinen Gott vor und stellt er ihn in seinem Baue dar; wie der Geist des Mittelalters die einzelnen Kräfte der Gesellschaft zu harter, dorniger Selbständigkeit, aber auch zu heiterem Spiele entläßt und doch in Korporationen zusammenschließt und in gemeinsamem Schwung alle emporreißt, in derselben Weise gliedert er sich ein ideales Bild des göttlichen Weltbaus in

seinen Domen. Bestimmter, als in diesen Bemerkungen geschehen, vermögen wir diese dunkeln Beziehungen nicht zu fassen. Die bekannten Deutungen, welche in den Figuren und Zahlenverhältnissen bestimmte Begriffe der Metaphysik und Dogmatik ausgesprochen finden, sind nicht mehr symbolisch, sondern enthalten eben jene allegorische Auffassung, die wir vorhin abgewiesen haben. Stieglitz z. B. (Gesch. d. Baukunst § 6 ff.) findet in der Linie die Ureinheit, im rechten Winkel als Bild der Kraft und Gegenwirkung den Grund aller Gestaltung, im Dreieck das Erzeugte, den Logos ausgedrückt usw.; eine Mystik, die denn zugleich Mystik der Zahl als des arithmetischen Ausdrucks der Verhältnisse ist. Für das Mittelalter benützte man natürlich, was von Geheimlehren der Bauhütten überliefert wird. Es ist unklar, wie Stieglitz (a. a. O. § 8) die Grundfiguren in dieser Deutung als Quelle alles Ästhetischen in der Kunst bezeichnen kann, da ja nach diesem allegorischen Schema jeder nur Meß- und Zählkundige einen Tempel entwerfen könnte; man kann aber, wie wir schon zu § 558 gesehen, das architektonische Kunstwerk nachmessen und nachzählen, ohne daß man es darum hätte erfinden können. Die Allegorie ruht auf dem Interesse der Wahrheit, nicht Schönheit, sie ist strenggenommen gar nicht ästhetisch (vgl. § 444 Anm.). Der näheren Prüfung solcher Auslegungen enthebt uns die gründliche Erörterung Schnaases (Gesch. der bild. Kunst Bd. IV Abt. 1 S. 287 ff.).

2) Die Baukunst stellt nichts dar, was von der Urkraft, von deren Schaffen sie doch ein Bild geben will, so geschaffen wäre. Es ist das Bild einer Ahnung, was sie gibt, und wie umfassend, alles Sein zusammengreifend, zugleich die Formen des Völkerlebens spiegelnd diese Ahnung sein möge, sie ist als solche doch zunächst nur ein Subjektives. Diese Kunst erscheint so als der Ausdruck einer ersten, nur allgemeinen künstlerischen Stimmung, die noch nichts Bestimmtes (im eigentlichen Sinne individuell geschlossener Gebilde des Lebens) gibt, sondern sich nur in Verhältnissen niederlegt, die sie einem Stoffe leiht. Das Subjektive fällt also zusammen mit der Allgemeinheit und Abstraktheit der Baukunst, vgl. § 553, 558, und dies scheint zu einer Auffassung zu führen, welche einen ganz andern Gang als den unsrigen begründet. Es ist dies die von Solger als Einteilungsgrund geltend gemachte Ansicht, die wir zu § 542 angeführt haben:

wie die Poesie allen übrigen Künsten als Kunst der reinen Tätigkeit der Idee gegenübersteht, so wiederholt sich in der Gruppe der letzteren die Notwendigkeit, daß das künstlerische Bewußtsein in seiner reinen Allgemeinheit gegenüber den Kunstformen, welche die Idee in bestimmte, individuelle Körper einschließen, als eine eigene Kunstart hervortrete; als Ausdruck dieses allgemeinen Bewußtseins stellt sich denn die Baukunst neben die Plastik, die Musik neben die Malerei. Wir könnten immerhin von der übrigen Abweichung in der Gesamteinteilung der Künste absehen, das aber aufzunehmen genötigt scheinen, daß die Baukunst allen andern Künsten nicht als die am strengsten objektive, sondern vielmehr als die nur erst subjektive, nur erst ahnende und diese Ahnung bloß in Verhältnissen des Stoffes niederlegende Kunstform die Vorhalle zu allen andern bilde. Allein das Entscheidende ist der Inhalt jener Ahnung: dieser ist nichts Anderes als das wirklich objektiv Allgemeinste, allem Leben zugrunde liegende Bildungsgesetz in seiner ursprünglichsten Form, der raumerfüllenden, und das Subjektive daran, das blos Geahnte, ist eben ein Reflex dieses Gesetzes im Gemüte; der Punkt im allgemeinen Naturleben, wo die Individualisierung des Elementarischen sich in der Achsenanschießung des Kristalls vorbildet, wiederholt sich in der geistigen Sphäre der Phantasie und gibt sich sein Nachbild in deren Werk. Es bleibt also bei der Bestimmung der strengen Objektivität und bei unserem Einteilungsprinzip.

β. Die einzelnen Momente.

§ 562

1 In ihre einzelnen Momente auseinandergelegt hat diese Kunstform zuerst das Material, aus dem sie schafft, darauf anzusehen, daß es nicht nur fest, hart, haltbar sei, ohne bis zu einem den monumentalen Eindruck aufhebenden Überschuß der Kraft über die Masse fortzugehen, sondern auch, daß es freie Teilung zum Zwecke jeder Massenfügung zulasse, der künstlerischen Bearbeitung der Oberfläche und Ausführung des Dekorativen die entsprechende Textur darbiete und endlich sowohl durch diese als auch durch den Farbenton die der Baukunst und ihrer ein-

zelnen Aufgabe entsprechende ästhetische Wirkung hervorbringe. Nach diesem Maßstabe sind das Holz, die natürlichen Steinarten, der aus Ton künstlich gebildete Stein und das Eisen 2
zu beurteilen.

1) Die bisherige allgemeine Entwicklung des Wesens der Baukunst ist nun bestimmter nach ihren einzelnen Momenten auseinander zu legen. Zuerst kommt das Material in Betracht. Die Festigkeit, Härte, die Kohärenz als die Eigenschaft, worauf die Trag- und Haltkraft beruht, sind Bedingungen des Materials, welche zunächst nur die handwerksmäßige Seite der Baukunst angehen. Doch stehen auch sie schon mit der ästhetischen in einem untrennbaren Zusammenhang, denn die verschiedene Kraft des Materials kann ein ästhetisches Motiv im weitesten Sinne d. h. Bestimmungsgrund zu verschiedenem Stile, aber auch im engeren Sinne d. h. Quelle fruchtbarer Gedanken im einzelnen Zweig oder Kunstwerk werden, sie kann im Gegenteil auch ein ästhetisches Hindernis sein. Die Rücksicht auf diese Grundbedingungen muß sich daher auch durch das Folgende hindurchziehen. Was den „Überschuß der Kraft über die Masse" betrifft, s. Anm. 2. Der Paragraph stellt nun drei nähere, vom Mechanischen in das unmittelbar Ästhetische überleitende Bedingungen auf. Die erste ist die der freien Massenfügung; der Stoff soll sie zulassen, aber der bearbeitende Mensch muß auch ihre Notwendigkeit anerkannt, die erforderliche Behandlung gelernt haben. Durch dieses Gesetz wird jede Bautätigkeit, die den gewachsenen Felsen stehenläßt und entweder aushöhlt, um nur ein Inneres zu schaffen, oder ausspart und nun von außen und innen bearbeitet, einer unreifen Vorstufe zugewiesen, denn sie ist von ihrem Material im Grundplane, in der ganzen Anordnung, vor allem in Gestaltung der Decke, in allen Einzelheiten ebenso abhängig, als sie auf der andern Seite zu jeder Willkür verführt wird. Von jener Belebung des statisch Wirkenden, die in § 557 dargestellt ist, kann nicht die Rede sein, wo die Gegensätze des Tragenden und Getragenen überhaupt nicht da sind, weil kein getrenntes Material in gegensätzliche Wechselwirkung tritt, sondern Wand, Stütze, Dach in der Kontinuität des Naturprodukts fortlaufen. Es ist hier das Prinzip der Baukunst, die Idealisierung der unorganischen Natur (§ 558) noch nicht entwickelt, weil der Mensch nur an der stehengelassenen unorganischen

Natur tätig ist, nicht Teile derselben ablöst, um sie ihr in freiem Aufbau entgegenzustellen. Statt der entfernten Analogie mit ihr, mit Felsen, Gebirge, herrscht noch das Verwachsensein mit ihr. Wie innig damit die tiefere ästhetische Wirkung zusammenhängt, zeigt sich aus dem Eindrucke solcher Höhlen- und Felstempel: sie rufen wohl auch die Ahnung der bauenden Urkraft hervor, aber nicht als einer lichten, geistigen, sondern als einer dunkeln, blinden, düstern. Die nächste Stufe ist die Anwendung großer, unbehauener Steinblöcke, aus denen die Hauptteile eines Gebäudes, Wand und Decke, je aus Einem Stücke bestehend, zusammengefügt werden. Die Glieder fangen an, sich zu lösen, aber die bauende Hand ist noch von dem Zufall abhängig, ob das Material in großen Blöcken bricht. Die freie Tätigkeit fordert, daß jedes Glied aus einzelnen Stücken gefügt wird, und dies geschieht in erster, roher Weise im zyklopischen Mauerverbande, der die einzelnen Stücke, aus denen er sein Werk zusammensetzt, noch nicht geometrisch bearbeitet, sondern, wie sie brechen, nach der zufällig gegebenen Fuge aneinanderlegt und auftürmt: immer noch ein halb unorganisches, bergähnliches Häufen, ein halbes Naturwerk (vgl. § 524 Anm. S. 134 f., wo das Stehenlassen eines Stücks Natur im Kunstwerk als Folge von Unreife oder Überreife erwähnt ist). Ein Rest dieses Natürlichen ist nach eingetretener regelmäßiger Bearbeitung und Fügung absichtlich beibehalten im sog. stile rustico, wo dieses belassene Stück Natur den Eindruck derber Kraft hervorbringen soll. Die wirkliche Beherrschung des Materials setzt voraus, daß die Größe des einzelnen der Stücke, aus denen der Bau gefügt wird, sowie seine Gestalt frei bestimmt werde; ist das Material natürlicher Stein, so muß man verstehen, ihn in verschiedenen Größen zu brechen, nach dem Winkelmaße für die einfache Würfelfigur und nach andern Maßen, Zirkelriß usw. für Kurven und andere, zusammengesetztere mathematische Formen im Steinschnitte zu bearbeiten. Dadurch erst ist der Baukünstler imstande, jeden Teil so zu fügen, daß jenes lebendige Wechselverhältnis der Kräfte entsteht, das alle Baukunst fordert. Ihre ganze Wichtigkeit erhält diese Grundbedingung freien Baus in der Decke: „da aus der Überspannung und Überdeckung der Räumlichkeit wie der freien Stützenweiten die Gliederung der Deckung hervorgeht und wiederum an die Gliederung der Deckung das Schema des Planes, die Disposition und die realen Abstands- oder Spann-

weiten der freistehenden Stützen gebunden sind und nach ihr gestimmt werden, so kann man sagen: „der Baustil stehe in Hinsicht auf Mechanik“ (nicht bloß dies) „am höchsten, welcher mittels einer künstlichen, Momente erzeugenden Gliederung der Decke jedes Material so weit besiegt habe, daß er nicht allein die größeren Raum- oder Stützweiten überspannen, sondern dabei auch jedwedes Schema der Räumlichkeit überdecken könne und mithin möglich mache“ (Bötticher a. a. O. Exkurs I S. 2). — Die zweite Bedingung ist eine Textur des Materials, welche die der allgemeinen und einzelnen Aufgabe entsprechende künstlerische Bearbeitung der Oberfläche und Ausführung des Dekorativen zuläßt. Der Ausdruck ist absichtlich unbestimmt gehalten; ein Bauwerk fordert seiner Bedeutung nach feinere Bearbeitung, Schleifung, Politur, einem andern steht eine rauhe Oberfläche, sichtbarer Meißelschlag besser an; ein gewisser Grad von Feinheit, Glätte wird dem ernst monumentalen Stil immer widersprechen, dagegen dem prachtvollen, glänzenden, leichten, schlanken günstiger sein; der Zufall, daß gerade ein Material zur Hand ist, das in dieser Beziehung die eine oder andere Behandlungsweise bedingt, kann aber auch auf die Stimmung des Künstlers tief zurückwirken und so auf den Grundcharakter seines Werkes einfließen. Was insbesondere die Glieder und das Ornament betrifft, so ist klar, daß das feinere Korn eine reichere Durchbildung, das gröbere eine breitere Haltung auch nach dieser Seite mit sich bringt. — Die dritte Bedingung faßt mit der vorhergehenden das Moment der Farbe zusammen. Die Wichtigkeit dieses Moments folgt von selbst aus dem, was über die in den Farben liegende Stimmung in § 246 ff. gesagt ist. Sofern die natürliche Farbe des Materials unzulänglich erscheint, tritt hier die Frage über die Polychromie ein. Da jedoch, auch wenn bewiesen sein sollte, daß im griechischen Bau kein Fleck unbemalt blieb, dieses Verfahren nimmermehr allgemeines, bleibendes Gesetz werden kann, so behandeln wir diese Frage vorerst ganz unbefangen so, daß wir überall von der natürlichen Farbenwirkung des Materials ausgehen und die Farbe nur als eine Nachhilfe betrachten, die da eintritt, wo diese unzulänglich ist.

2) Wir haben nun die wichtigsten Arten des Materials an diese Maßstäbe zu halten. Hier bietet sich denn als das Nächste ein ursprünglich lebendiger, durch Trocknung tot gewordener Stoff (vgl.

§ 490 Anm.), das Holz, dar. Gerade daß dieser Stoff schon eine Form mitbringt, scheint im Widerspruch mit dem angeführten Paragraphen hier zunächst den größten Vorteil zu begründen. Der Baumstamm nämlich bietet sich wie von selbst als Stütze, überzulegender Balken, als Dachsparren dar und so ist das Wesentliche eines verschließenden Raumes beisammen; die Behauung und die Verbindung durch Stöße der verschiedensten Art, Zähne, Zapfen, Nägel, Bolzen, Schrauben, Bänder, Anker ist leicht; die Tragfähigkeit geht vermöge der Zähheit der faserigen Textur sechs- bis siebenmal weiter als die des Steines, der übrigens zudem nie in so langen Stücken bricht, als die größeren Bäume ihre Stämme treiben. Durch diese Eigenschaften erscheint denn das Holz als das natürliche Material für den eigentlichen Kern des Baus, es ist sicher das älteste für das einfache Haus und nichts scheint einleuchtender, als daß die klaren Motive dieses primitiven Baus in dem griechischen Steinbau zutage liegen. Wenn man nun aber erwägt, daß die verschließenden Massen im monumentalen Bau ein Ganzes von einheitlich gefügten Teilen bilden müssen, wofern sie jenen Fluß der Linie und jene gediegenen Fluchten darstellen sollen, die unser Auge verlangt, so stellt sich die Sache ganz anders. Die Verschlüsse aus langen Balken zu bilden, ist nur in rohen Blockhäusern tunlich, die Baukunst verlangt kleinere Stücke in Würfel- und jeder andern beliebigen Form, um die Hände ganz frei zu haben. Solche lassen sich nun aus dem Holz zwar schneiden, aber es entstehen dann zu viele Stellen, wo die Richtung seiner Fasern quer durchschnitten ist und daher die Auflösung eindringt: ein neuer Beweis, daß toter Stoff (§ 490) überall das Beste ist. Dieses Übel zu vermeiden, werden dann die Verschlüsse aus Stein, Backstein gemacht, das Holz bildet also nur das Gerippe, und es entsteht der sogenannte Riegelbau, welcher, der übrigen Nachteile nicht zu gedenken, ein für allemal den Charakter der Zweiheit, Geteiltheit trägt. Das Holz ist aber überhaupt ein Material von ungleich geringerer Dauer als mineralischer Stoff; Bedeckung mit Anwurf schützt es auf lange Zeit, ist ihm aber auch wieder schädlich, und der Schein eines Gebäudes aus Einem Material, der durch den Verputz hervorgebracht werden soll, bleibt immer etwas Unsolides. So ergibt sich denn, daß sich das Holz mit der Entwicklung des monumentalen Baus mehr und mehr in das Innere, namentlich das Dachgerüste, zurückziehen mußte.

Nichtsdestoweniger behält der Holzbau seinen, selbst ästhetischen, Wert. Wenn er nicht durch Verputz es verbergen will, daß er nur ein Gerippebau ist, wenn er das Holzgerüste durch einen besondern Anstrich, der allerdings dem Holze nötig ist, geradezu hervorhebt, wenn er sich bescheidet, einen ländlich-patriarchalischen Charakter zu entwickeln, so erfreut er durch seine primitive Stimmung, seine Ursprünglichkeit, und zwar nicht nur im eigentlichen Gebiete der ländlichen Baukunst, worin er allerdings einen altertümlich gemütlichen Stil besonders im deutschen Hochgebirge und in der Schweiz entwickelt hat, nicht nur in Strukturen tüchtiger Gemeinnützlichkeit, wie Eisenbahnschuppen und Anderes, nicht nur im Innern monumentaler Gebäude, wie denn der offene Dachstuhl der Basilika so entsprechend dem Sinne eines Urbaus ehrwürdig einfacher Religion wirkt, sondern auch fortwährend und jederzeit in größeren Werken der politischen und religiösen Baukunst sowohl als im stattlichen Wohnhaus. Da erinnert man sich, daß das Bauernleben, dem der Holzstil besonders angemessen ist, die ursprüngliche Form begründeten menschlichen Zusammenlebens ist, das Einfache, Urgerüstartige, worin alles streng Konstruktive als solches hervortritt, erhält höhere, poetische Bedeutung. Nun, diese Bescheidung vorausgesetzt, kommen erst die positiven Vorteile in Betracht. Man kann jeden Raum überspannen und bei sehr ausgedehntem Umfang durch Hängewerk dennoch die Stütze entbehrlich machen, konzentrische Überspannung runder Gebäude, die dem Steinbalkenbau eigentlich widerspricht, ist dadurch dem Holze noch natürlich, man kann mit verbundenen Bohlen, deren Seitenschub ein Durchzug auffängt, rundbogig und spitzbogig wölben, man kann endlich Kuppeln herstellen. Und nun ist noch der große Vorteil der leichten Schnitzung des Holzes zu erwägen, wodurch nicht nur dieselbe Welt von Gliedern, die sich im Steinbau ausbildet, sich kräftig in ihm ausdrücken läßt, sondern wodurch dieses Material zugleich das Motiv für die reichste ornamentistische Erfindung in sich enthält. Die Zierlichkeit, die damit gegeben ist, widerspricht dem Charakter der das Grundgerüste bloßlegenden Ursprünglichkeit nicht; aber wo sie für sich mit Verkennung des struktiv Ausdrucksvollen, was in dem letzteren liegt, spielend verfolgt wird, führt sie freilich in das Leere und Kindische. Die nachdrücklich leitende Hand eines daneben entwickelten Steinbaus ist aber bei glücklicher Ausbildung des Holzbaus immer

vorausgesetzt; fehlt ihm diese Anlehnung, so bleibt er bei den Motiven des Zeltes stehen, wie der dünne Stangenbau der Chinesen mit den ausgeschweiften Dächern und phantastischen Verzierungen. — Das echt monumentale Material ist aber der gewachsene Stein. Dieser verhärtete Niederschlag der großen Erdrevolutionen, der an sich schon das feste Gerüste der Erde darstellt, hat die nötige Dauer und Tragkraft, um das ideale Abbild des Grundbaus der Erde dauernd in ihm auszuführen, er enthält jenes Verhältnis zwischen Kraft und Masse, wodurch dem Auge die großen Funktionen der struktiven Teile überzeugend entgegentreten, und bietet sich ebensosehr zur Fügung der mehr nur verschließenden Massen, so daß ein Ganzes aus Einem Gusse, wie bei dem Holze nicht, möglich wird. An sich indifferent gegen die Form nimmt er im Allgemeinen jede an, die nicht zu einer den struktiven Charakter aufhebenden Dünnheit fortgeht, doch lassen sich die natürlichen Grenzen des Verhältnisses zwischen Kraft und Masse durch bindende Nachhilfen (Döbel u. dgl.) erweitern. Die im Allgemeinen körnige Textur gibt auch dem feiner Ausgeführten im dekorativen Teile den nötigen Charakter der Solidität und läßt doch verschiedene Grade der Feinheit in der Bearbeitung der Oberfläche bis zur Politur zu, und die große Mannigfaltigkeit der Färbung bietet sich den verschiedensten Zwecken dar: die vollere Farbe und das reinere Weiß den Aufgaben höherer Pracht, die ruhigeren Farbentöne dem einfacheren monumentalen Zwecke. Verkleidung und Färbung kann, wo die gewünschte Farbenwirkung im Materiale nicht vorhanden ist, nachhelfen, ohne daß der Stein darunter leidet, wie das Holz. Wie sich innerhalb dieser allgemeinen Eigenschaften einzelnes Gestein unterscheidet, wird an wenigen Hauptarten klar. So bieten die quarzhaltigen Sandsteine in ihren Farben: grau, gelblich, grünlich, weißlich, braun, düsterer oder heller rot (Straßburger und Freiburger Münster) dem Auge einen architektonisch höchst wirksamen Ton, und zugleich ist ihre markige Textur in dem Sinne günstig, daß sie die allzu feine Bearbeitung der Oberfläche nicht zuläßt, daher eine mächtigere, energisch breite Ausführung der Glieder und Ornamente gebietet; der Meißelschlag, den man bei solcher Behandlung sichtbar läßt, stimmt mit jener Textur zusammen und gibt den Eindruck des Kräftigen, des Naturderben, des Monumentalen. Dagegen hat der tonhaltige Keupersandstein (namentlich am Neckar) zwar ebenfalls angenehmen, wie-

wohl nicht so schönen, graulichen, grünlichen, auch rötlichen Farbenton, ist durch seine Weichheit bequemer zu bearbeiten und läßt feinere Einzelbildungen zu; allein diese Eigenschaft führt auch leicht zu einer Zierlichkeit, die nicht mehr architektonisch ist, und zu dem weniger kräftigen Eindruck der tonigen Textur kommt noch die naheliegende allzu geleckte Behandlung der Oberfläche, namentlich durch häufiges Schleifen. Eine noch viel breitere Haltung als der quarzige Sandstein bedingt durch seine Porosität der Tuffstein; das Starke und Tüchtige der massigen Behandlung wird bei der gelben Farbe des Travertin zum Großartigen, Festlichen. Unter den Kalksteinen ist hier als besonders edles Baumaterial nur der Marmor zu erwähnen, und zwar vor allem der weiße. Die reine Farbeneinheit, die das Weiß darstellt, verbunden mit dem feinen Korn, dem Anhauch von Durchsichtigkeit, übergehend in den herrlichen gelblichen Anflug, den der parische und pentelische Marmor mit der Zeit annimmt, muß als der herrlichste Stoff für den idealen Ausdruck der höchsten Aufgaben der Baukunst erscheinen. Dagegen sind es die bunten, bunt geäderten und schwarzen Marmorarten, sowie die so gefärbten Arten des Urgebirges, Granit, Basalt, Porphyr, Serpentin usw., welche sich für glänzende Ausführung von Aufgaben mehr besonderer, differenter Art, wie Paläste, Festsäle, Grabdenkmale, als das naturgemäße Material, darbieten, denn das Schwarze und die vollere bestimmte Farbe ruft eine spezifische Stimmung hervor, wie sie der idealen Allgemeinheit des Tempels und anderer monumentaler Bauten von großer öffentlicher Bedeutung nicht zusagt. Die Härte des Urgebirgsteins, welche die Behandlung sehr erschwert, weist ebenfalls auf diese Beschränkung hin, und auch die Politur, die bei den schwarzen und bunten Steinen geliebt wird (man nennt in weiterem Sinn allen politurfähigen Stein Marmor), entspricht mehr den genannten Zwecken. — Trotz allen diesen Vorteilen liegt im Steinbau eine Beschränkung, welche die Architektur in engen Grenzen der Entwicklung hätte halten müssen, wenn nicht das Bedürfnis freierer Bewegung zu einem andern Materiale gegriffen hätte. Man kann nämlich aus Stein zwar wölben, wo es sich aber nicht bloß von Gurtbogen, sondern ganzen Gewölben (Tonnengewölben, Kuppel usw.) handelt, da ist es notwendig, die Steine durch Mörtel zu einem möglichst festen Kontinuum zu verbinden, weil durch Bruch oder Ausweichen eines einzigen Steins das

Ganze leidet. Schon da wird also der Stein als solcher unwesentlich; doch behält er daneben seine Bedeutung namentlich da, wo das Gewölbe, wie z. B. bei einer Brücke, selbst starke Lasten tragen muß. Nun aber führen gleichzeitig statische Bedingungen und ästhetisches Gefühl zu einer reicheren Gliederung solcher Gewölbe, die nicht selbst wieder zu tragen haben und die man zur Verminderung des Drucks und Schubs soviel als immer möglich zu erleichtern sucht: zur Herstellung eines Netzes von Stützen, auf welchen leichte, durch Kreuzgurten vierfach geteilte Wölbungen ruhen; hier fungieren nur die Gurten, die Kappen sind bloß dünner Verschluß, und da ist denn der Stein wirklich nicht mehr zweckmäßig, sondern wird ein künstliches Material erfordert, aus dem sich eine Masse wie aus Einem Guß, ein Kontinuum, das hart und doch nicht dick und schwer ist, herstellen läßt. Diese gegliedertere Form führt also noch bestimmter als jene einfachere vom Stein ab; wo dieser einziges Prinzip ist, da entwickelt sich wirklich das Wölben nicht; der Steinbau in seinem wahren Wesen führt nicht zum Runden, sondern beharrt bei der geraden Linie und ihrer Verbindung zum Winkel, wo das Gesetz der Schwere nur in der Form der freistehenden Stütze und des übergelegten Steinbalkens überwunden wird: er bleibt gebundener Steinbalken(Architrav-)Bau. Gebunden aber ist dieser Bau nicht nur in der ganzen Anlage durch das Unverrückbare, Unbewegliche seiner Verhältnisse, sondern auch nach der Seite des Materials durch seine Abhängigkeit, vom natürlichen Brechen des Gesteins. Es lassen sich freilich Steinbalken bis in die 30 Fuß Länge brechen, aber dies bleibt mehr oder minder zufällig; die Baukunst muß suchen, Räume verschiedener Weiten überspannen zu können ohne diese Abhängigkeit und das Verharren im Steinbau ist daher nur der Beweis, daß sich dieses Streben noch nicht eingestellt hat. Daß übrigens der Zufall des Gesteinbruchs auch hier zum ästhetischen Motiv werden kann, leuchtet ein: große Quader, große Balken, wo sie sich brechen lassen, bestimmen den Künstler zu energischeren Formen als kleine. — Jenes künstliche Material nun ist der zum Ziegel gebrannte Lehm. Abgesehen von dem Zwecke freierer Gliederung ist es zunächst der Steinmangel, der dieses Material (auch durch bloße Trocknung an der Luft gehärtet) hervorbringt. So in Assyrien, so in steinarmen Gegenden überall. Große Härte und Dauerhaftigkeit läßt sich ihm geben, in der Form, Größe, Fügungs-

weise läßt es große Freiheit zu, es ist bekannt, wie man jetzt z. B. ganze Fensterfüllungen zu Kirchen aus Einem Stück herstellt; der Mörtel verbindet die Teile zu ungemein festen Massen. Für die tragenden Hauptteile wird der Stein mit der sichtbaren Fügung seiner massigen Blöcke günstiger sein, der sich dann in der Wölbung (und Dachdeckung) mit dem Backstein verbindet. Bloßer Backsteinbau setzt, wie der Holzbau, wenn er sich zu monumentaler Bedeutung erheben soll, allerdings den entwickelten Steinbau voraus, wie er aber in steinarmem Lande die Not in eine Tugend verwandeln kann, ist schon zu § 518 berührt. Wir führen noch an, wie die nötige Sparsamkeit zu Gliederungen im gotischen Bau geführt, welche das Prinzip der Teilung in fungierende und bloß verschließende Masse in höchst belebter Weise auch auf die Mauer des Wohnhauses übertragen haben, wo denn zwischen pilasterartigen stärkeren Körpern die mittleren Felder mit den Fenstern als bloße Füllung erscheinen (vgl. die schönen Häuser aus Greifswalde und Elbing in Kallenbachs Atlas); wenn hier ornamentartige Teile zu tragenden, widerhaltenden sich entwickeln, so werden umgekehrt tragende, wie die kleinen Wölbungen, die über wagrechte Tür- und Fensterstürze gesetzt sind, zu Ornamenten. Im übrigen ist durch schwere Brennung und leichtere Verbröcklung des aus der Linie Heraustretenden im Ornamente Mäßigkeit geboten, was namentlich bei der wuchernden gotischen Ornamentik als heilsam erkannt ist. Was nun die Oberfläche betrifft, so läßt sich der Backstein besonders leicht für polychromischen Schmuck verkleiden; allein er bedarf es keineswegs, gerade hier liegt vielmehr noch ein wichtiger Punkt, der uns auch zum natürlichen Steine noch einmal zurückführt. Der Backstein läßt sich noch, abgesehen von der Farbe, durch die Fügungsweise zu einer in mannigfaltiger Zeichnung an Stickerei erinnernden Darstellung der Flächen verwenden (opus reticulatum usw.), er läßt sich aber auch aus verschiedenfarbigem Ton bereiten, in verschiedenen Farben glasieren, und die so gefärbten Einzelglieder können in ihrer Fügung wie ein Mosaik zu beliebiger Form zusammengestellt werden, wozu noch die plastische Belebung durch Vor- und Zurückstellen tritt. Hier ist eine Auskunft der fruchtbarsten Art aus der Streitfrage der Polychromie gegeben und daraus muß auch der Steinbau offenbar noch mehr lernen als bisher, er muß, wo er sich zur Verbindung mit der Farbe nicht ent-

schließen kann und will, durch Anwendung verschiedenen Farbentons im Gestein und Beiziehung des Backsteins in Gliedern, Ornamenten eine Polychromie ohne Farbe entwickeln. — Endlich das Eisen. Seine Stärke und Bildbarkeit durch Schmieden und Guß, die Leichtigkeit seiner Verbindung durch Schrauben usw., das Verhältnis der Kraft zum Volumen, das eine Raumöffnung erlaubt, wie kein anderes Material, scheint eine Welt neuer Entwicklungen zu versprechen. Es leuchtet aber sogleich ein, daß hier ein Grad der Raumeröffnung nicht nur möglich, sondern mit Notwendigkeit gegeben ist, der wohl praktisch für die modernen Bedürfnisse, aber nicht monumental ist. Hier nämlich wird jenes in rein struktiver Hinsicht so günstige Verhältnis zu dem im Paragraphen abgewiesenen Mißverhältnis zwischen Kraft und Masse, weil in der Welt des Schönen Inneres (hier Kraftentwicklung und Rhythmus der Verhältnisse) und Äußeres (hier Fülle der Ausdehnung) einander augenfällig entsprechen müssen. Dazu kommt dann, daß aus dem Eisen sich das dekorative Element nicht organisch entwickeln läßt; denn eben weil die Leistung mit so wenig Aufwand von Masse geschieht, eignet sie sich nicht zu einem entsprechenden Ausdruck in kräftig hervorschwellenden und wieder eingezogenen Gliedern, aus den mechanischen Verbindungen durch Schweißen, Schrauben usw. läßt sich keine organisch begründete Symbolik als Ausdruck des Zusammenstoßes entwickeln, und bei der eigentlichen Ornamentik wird die Dünne übel wirken, wie in den struktiven Teilen. Der vorzüglich raumöffnende Charakter wird dem Eisenbau vor Allem die Herstellung des Innern (namentlich auch Galerien, Emporen u. dgl.) anweisen, und es ist abzuwarten, was er darin noch leistet.

§ 563

Das Ganze, zu welchem die Baukunst dieses Material zusammenfügt, besteht, als Umschließung eines Raums nach den Seiten und nach oben, aus Wand (Mauer) und Decke: jene tragend, diese zunächst getragen. Das Ganze bedarf des Unterbaus und die Decke meist noch eines Dachs. Die Notwendigkeit der Raumöffnung fordert Fenster und Türen und, zusammenwirkend mit dem ästhetischen Geiste, als Reduktion des

Tragenden freistehende Stützen. Der wichtigste unter diesen Teilen ist die Decke: die Art, wie sie den Raum überspannt, sich mit den freistehenden Stützen verbindet, aus einem bloß Getragenen und Gehaltenen zu einer Einheit mit dem Tragenden und Widerstrebenden fortgebildet wird, begründet die Grundform des ganzen Baus. Der hievon ausgehende Schwung bemächtigt sich vor allem der freistehenden Stütze und erhebt sie zur gegliederten Gestalt.

Wand und Decke sind die ursprünglichen einfachen Grundbestandteile der Umschließung eines Raumes. Sie stellen zunächst einfach den Hauptgegensatz, den des Tragenden und Getragenen, dar. Ein wesentlicher Zuwachs zu diesen Grundbestandteilen ist noch nicht gegeben im Unterbau, der übrigens nicht nur die statische Bedeutung hat, als Verstärkung des natürlichen Grunds das Ganze zu tragen, sondern auch die ästhetische, den idealen Bau von dem rohen der unorganischen Natur streng abzusondern. Das Dach ist schon ungleich wichtiger, doch keiner der absoluten Bestandteile und nicht in jedem Baustil vorhanden; es ist zunächst der Schutz der Decke, kann aber auch (im Kuppelbau) mit ihr zusammenfallen; doch erkennt man, daß die Decke, wenn sie es zu tragen hat, eine neue Funktion erhält, indem sie dann nicht mehr bloß getragen ist. Auch Türen und Fenster führen kein struktiv bestimmendes neues Glied ein, die Art ihrer Überdeckung hat zwar zu wichtigen struktiven Schritten geführt, indem die Notwendigkeit, den überdeckenden monolithen Sturz zu entlasten, schon die Griechen zu jener Methode führte, die Steine des Mauerwerks auf beiden Seiten von unten auf ansteigend übereinander so vertreten zu lassen, daß die obere Öffnung schmal oder sogar spitzwinklig wird: eine merkwürdige Vorstufe des Prinzips der Wölbung; im Großen und Ganzen aber folgt ihre Form nur den Kunstfortschritten, die sich an wichtigeren Teilen entwickeln. Ein organisch bedeutendes neues Glied ist erst die freistehende Stütze, diese Abbreviatur der Wand oder Mauer. Der Paragraph sagt, daß sie dem Bedürfnisse der Raumeröffnung im Zusammenwirken mit dem ästhetischen Geist ihre Entstehung verdanke; warum diese höhere Beziehung gerade an dieser Stelle zuerst eingeführt wird, dies erklärt sich, wenn man be-

denkt, wie im Innenbau die freien Stützen zunächst zwar nur mechanisch notwendig werden, wenn für weite Räume deckentragende Körper erforderlich sind und doch Verkehr und Überschauung des Raums nicht unterbrochen werden sollen, wie jedoch an einer Aufgabe so umfassender Art sich vorzüglich die höhere Kunstform entwickeln muß, die solche Räume weit über das bloße Bedürfnis hinaus organisieren und ein Hauptmoment der Entfaltung freier Schönheit in jenen freien Körpern erkennen wird, wie mit den größeren Räumen auch die Zahl solcher freier Körper in ästhetischem Überflusse sich mehrt; wenn man ferner bedenkt, wie im Außenbau die Säulenhalle sich ausbildet, welche über das gemeine Bedürfnis von vornherein hinausliegt. Die freistehende Stütze hängt aber wesentlich mit der Deckenbildung zusammen, und umgekehrt entwickelt diese in Verbindung mit ihr erst jene höhere Bedeutung, wodurch sie eine Einheit des Tragenden und Getragenen darstellt. Wo sie ein Dach zu tragen hat, leistet sie dies nun in der kühneren Weise, daß von Stütze zu Stütze ein Balken sich überspannt, der von diesen getragen wird, aber selbst, obwohl frei schwebend, die Deckenbalken und das Dach trägt; wo sie ohne diese Funktion sich zum geteilten, zergliederten Gewölb ausbildet, das sich auf Stützen stemmt, da stellt sie jene Einheit in einer kunstvollen gegenseitigen Spannung dar. Im Kuppelbau ohne innere Decke fällt freilich ein Teil der letztern reichen Wechselwirkung weg, doch ist die Kuppel selbst nicht bloß getragen, sondern trägt zugleich durch innere Spannung sich selbst. Eben durch diese zusammenfassende Bedeutung ist es nun aber die Decke, welche die Grundform und die Gliederung des ganzen Baus bedingt und die durchgreifendste Bedeutung für das Ganze hat. Dieser schon zu § 562, 1 berührte Punkt ist zunächst in der Lehre von der architektonischen Komposition, vollständiger im geschichtlichen Teile wieder aufzufassen, wo zugleich die im Paragraphen eingeführten Begriffe des Haltens und Widerstrebens ihre Erläuterung finden werden. Das statische Leben, das von hier ausgeht, verwandelt nun die frei stehende Stütze, sofern sie nur trägt, in die rund mit sanfter Schwellung aufstrebende Säule, und sofern sie zugleich einem Seitendruck widerstrebt, daher die viereckige Masse jenes Mauerstücks erfordert, das Pfeiler heißt, verleiht es diesem seine künstlerische Gliederung: Gestaltungen, auf die wir seines Orts zurückkommen werden.

§ 564

Diese Teile stellen als Grenze ihrer Fügung die Linien und 1
Flächen dar, welche, an sich nur eine leere Unendlichkeit darstellend, durch Abbrechung und Zusammenstellung ihrer verschiedenen Richtungen zur Andeutung bestimmteren Inhalts erhoben werden. Die wagrechte gerade Linie drückt die an der festen Erde ruhig gehaltene, die senkrechte die bewegt aufsteigende Kraft aus; jene kann sich gegensätzliche Bewegung und Zusammenfassung nur in der abstrakten Form des Winkels und Vierecks geben, das im Zusammentritt mit der senkrechten den ausgedehnten Körper umschreibt, welcher die Wirkungen beider, nunmehr hin- und zurückfließenden, Linien vereinigt. Die schrägen Linien als die mittleren zwischen diesen sind zusammenfassend, aufgerichtet und zum Winkel verbunden, schließen sie das Ganze nach oben ab. In der gebogenen Linie kündigt sich durch ihre Rückkehr in 2
sich das tiefere, subjektive Leben an, aber als Kreis- und Halbkugel fließt sie in unterschiedsloser Einheit; nur verbunden mit den Gegensätzen der geraden Linie stellt sie als Kreis- und Kugelausschnitt in allen Formen und Zusammensetzungen, welche möglich sind, ohne das statische Gesetz aufzuheben, den vollendetsten Anklang innerer Unendlichkeit dar, der dieser Kunst in ihren struktiven Hauptteilen möglich ist.

1) Wahre, innere Unendlichkeit hat nur jenes Ineinander von Linien (als Begrenzungen des raumerfüllend Körperlichen), welches der organische Leib darstellt, in der Durchschnittsbildung zwar meßbar, in der freispielenden Linie der Individualität unbestimmbar; die Baukunst weist auf die vollzogene Gestalt der innern Unendlichkeit nur entfernt hinüber (vgl. § 558). Dieses Hinüberweisen liegt aber darin, daß sie den Verlauf der Linie, der in seiner Einfachheit das „schlechte Unendliche" wäre, durch Zusammenstellung verschiedener Linien bricht. Es versteht sich zwar, daß die Baukunst nicht eine Linie buchstäblich ins Unendliche fortlaufen lassen kann, aber sie kann

durch Unterlassung architektonischen Abschlusses diesen Eindruck erregen; dies zeigt die Pyramide, die nach oben zwar in ihrer Spitze sich abschließt und so eine Zusammenfassung des breiten Erdlebens in eine ideale Einheit symbolisiert, aber da sie keine eigentliche künstlerische Basis hat, den Zuschauer bestimmt, von oben nach unten zu gehen und die beiden Schenkel als ins Grenzenlose sich absenkend zu denken: ein unendlicher Prozeß, der in die leere Vorstellung eines unorganisierten, formlosen Erdlebens hinausführt; sofern in diesen Andeutungen auch das Politische sich spiegelt, drückt sich darin aus, daß die monarchische Spitze sich über einer wertlos ungezählten Menge erhebt. In der wahren Baukunst erscheint die aus zwei schrägen Linien gebildete Spitze nur als ein auf die bestimmte Basis des Vierecks, Achtecks gestelltes Dreieck. — Was nun zunächst die allgemeine Bedeutung der Linien (und Flächen) betrifft, so muß man sich wohl hüten, in der zu § 561 angegebenen Weise zu allegorisieren; es ist zunächst der Zweck des Gebäudes und das statische Gesetz, was die Linien bestimmt, aber wir haben ebenda gesehen, daß sie in gewissem Sinne doch auch für sich sprechen. Nun, da wir auf ihre bestimmteren Unterschiede eingehen, kann vorläufig auf den grundverschiedenen Eindruck des rechtwinkligen Gebäudes und der Rotunde als schlagendes Beispiel hingewiesen werden. Die Art, wie wir nun die Bedeutung der Linien zu bestimmen suchen, weicht einigermaßen von der in § 91 und 261 gegebenen ab; dies ist aber natürlich daraus zu erklären, daß dort von Formen der unorganischen Natur die Rede ist, deren Wirkung notwendig ein bewegteres Gefühl, sozusagen mehr Farbe, lyrischen und dramatischen Ton mit sich führt, als die reine, strenge Linie der Baukunst. Klarer wird die angegebene Bedeutung werden, wenn die aus dem Vorherrschen der einen oder andern entstehenden Hauptrichtungen in der Darstellung der geschichtlichen Stile nach ihrem geistigen Ausdruck bestimmter charakterisiert werden. Die Bedeutung, die wir der Brechung der einen Linie durch die andere, der Zusammenstellung im Winkel usw. beilegen, mag man sich vorstellig machen, indem man sich erinnert, wie wir die Symbolik der abstrakten Formen selbst auf das reiche Leben des Charakters übertragend, den uninteressanten Menschen flach nennen, von dem ins Unbestimmte zerfließenden Gemüte sagen, es fehlen ihm die Ecken und Spitzen. Dies ist nun freilich ein Vergleichen mit ganz Entlegenem;

analogisiert man bestimmter, so ist es eine andere Linie, die an den Geist gemahnt, wogegen dann die gerade und der Winkel als streng sächlich erscheint; immer jedoch bleibt die Umwendung von einer Linie in die andere die erste Bestimmung des Unbestimmten, immer erscheint dieser Abstoß als ein entferntes Vorzeichen dessen, was in unendlich höherem Gebiete der Gegenstoß von Ich und Nicht-Ich ist. — Sehen wir nun speziell auf die verschiedenen Linien ein, so bedarf die Aussage des Paragraphen über die Wirkung der wagrechten und senkrechten keiner weitern Ausführung, die Charakterunterschiede des Stils, worin die eine oder andere vorherrscht, sind so bekannt, daß wir uns schon hier darauf berufen dürfen. Die unterscheidende Bewegung und Zusammenfassung tritt nun zunächst in der wagrechten Linie ein durch den rechten Winkel, der vierfach wiederholt das Viereck eines Grundrisses bildet: sie stößt sich viermal ab und kehrt so in sich zurück. Da wir die Linien immer zugleich als Flächen vor uns haben, so lassen wir nun aus dem Zusammentritt mit der senkrechten Linie sogleich den von sechs Vierecken umgrenzten Körper entstehen, den wir nur darum nicht mit seinem eigentlichen Namen Würfel nennen, weil wir uns als herrschende Form das Oblongum im Grundrisse vorbehalten müssen, in welchem ein Unterschied der Länge von der Breite und Höhe auftritt, der in konkreterem Zusammenhang weiterhin aufzufassen ist. Beide Linien, die wagrechte und senkrechte, sind nun von der doppelten Bewegung des Hin- und Zurückfließens ergriffen; das Auge geht in die Tiefe, muß umwenden und zurückgehen, es steigt an Wänden und Stützen auf, sinkt wieder herab und steigt wieder auf: ein erster, zu relativem Abschluß gelangender Bewegungsprozeß. Was nun die schräge Linie betrifft, so macht sich ihre zusammenfassende Natur als Diagonale in der Teilung des liegenden Vierecks geltend, noch wichtiger ist der Zusammentritt zweier schräger Linien als Abschluß nach oben im Giebel (die geböschten Mauern, Türen Ägyptens sind eine schon von unten beginnende Neigung zu diesem Zusammentritt): hier steht sie in der Mitte zwischen Liegen und Aufsteigen, ist daher wirklich vermittelnd und gibt in dem ruhigeren oder bewegteren Abschluß des stumpferen oder spitzeren Winkels bereits eine höher einheitliche Zusammenfassung. Es bedurfte keiner besonderen Hervorhebung, daß auch dieser Winkel als ein doppelt bewegter, ein aufsteigender und nach unten sich ausbreitender, vom Auge be-

gleitet wird. In der Tat, wie der menschliche Körper nicht nur angeschaut werden kann als aufsteigender Bau, dessen Säulen Rumpf und Haupt tragen, sondern auch als absteigender, dessen kugelförmiges Haupt seine Träger nach unten schickt und sie sich unterstellt, so kann im Bauwerk nach allen seinen Teilen das Obere wie als Letztes, so auch als Erstes gefaßt werden, das seine Träger in die feste Erde senkt, nur daß in dieser Doppelbewegung die aufsteigende Fassung als die bestimmende immer wiederkehrt und den Vorrang behält; bloß in einer so unreifen Baukunst, wie sie im gedrückten indischen Grottentempel mit vorherrschender Last auftritt, erscheint die abwärts gehende Bewegung als die herrschende, nur in der Pyramide bleibt die Bewegung auf oder ab zweifelhaft; das Werk der echten Baukunst kann zwar auch als ein nach dem Mittelpunkte der Erde absinkendes gefaßt werden, entscheidend aber bleibt der Eindruck, daß es durch einen markierten Ansatz sich erhebt und schließlich fest nach oben zusammenfaßt: der Dachgiebel liegt zwar auf, breitet seine Flügel dem empfangenden Gebälke, der Wand entgegen, allein Unterbau und Sockel treiben das Auge aufwärts, das Kranzgesimse durchschneidet jene absinkende Bewegung, der Blick geht wieder empor und schließt seinen Weg in der Spitze. Dem widerspricht dasjenige nicht, was im vorhergehenden Paragraphen über die Bedeutung der Decke gesagt ist: die Organisation geht zwar von ihr aus und der Blick des Anschauenden daher von ihr abwärts, allein schließlich erscheint sie doch aus den von unten aufsteigenden Stützen hervorgewachsen, oder von ihnen gefordert, gleichsam erwartet. Die Turmpyramide als spitzigere Form des Winkels ist für das Auge schlechthin mehr steigend als absinkend. Die schräge Linie hat allerdings noch eine andere Bedeutung als die hier geltend gemachte der Zusammenfassung: sie erzeugt Mannigfaltigkeit, wo sie Winkel und Kreis polygonisch bricht. Es ist aber hier nur erst von den Hauptformen im Großen und Ganzen die Rede, wo denn diese Linie in ausgedehnter Richtung angewandt jenen Charakter behauptet.

2. Von der runden Linie ist schon in § 257 die Rede gewesen. Horizontal erscheint sie nur im Rundbau, halbkreisrunden Chorabschluß, dort als vollkommener Kreis, dem die Kuppel noch die Halbkugel (ganze Kugel ist natürlich undenkbar) hinzufügt. Kreis und Kugel ist Sinnbild des Vollkommenen, Planetengestalt; das mensch-

liche Haupt als höchstes in der organischen Natur ist rund, aber es stellt sich Eckiges daran hervor; das Runde ist als die in gleichem Abstande vom Mittelpunkte immer fortstrebende und zurückkehrende, in sich verlaufende Linie eine leere, unterschiedslose Einheit und gleicht dem Selbstbewußsein, das ausgehend doch immer bei sich bleibt, aber dem unerfüllten, objektlosen, inhaltslosen. Daher fordert der Paragraph als höhere Form den mit der geraden Linie, die nun die Gegensätze des erfüllten Lebens andeutet, zusammengestellten Kreis- und Kugelausschnitt: dieser erscheint dann als die Einheit, welche Gegensätze überspannt, zusammenfaßt, auflöst. Auch an das Firmament erinnert das übergespannte Runde; ist alle Baukunst idealisierte unorganische Natur, so ist dieser Teil das ideal nachgebildete Himmelsgewölbe, die tiefere Hindeutung aber ist die auf den überblickenden, vereinenden, überwachenden Geist. Von den verschiedenen Kurven, welche architektonisch möglich sind, ist hier noch nicht weiter zu handeln. Das Verhältnis der krummen zur geraden Linie ist eigentlich irrationell, aber nur ebenso wie der erste Stoß des Geistes in seiner reinen Allgemeinheit auf das Objekt, und wie für diesen nun die schwere Aufgabe der Ergreifung und Verarbeitung des Gegenstandes beginnt, so für die Baukunst die Schwierigkeit der Überführung, Vermittlung zwischen beiden Linien. Sie hat dieselbe in verschiedener Weise zu lösen gesucht, wie die Geschichte zeigen wird. Daß die im engern Sinne sogenannten Glieder hier von höchster Bedeutung sind, leuchtet ein.

§ 565

Der vollendete Bau zerfällt, in seinen Erstreckungen betrachtet, 1
nach dem Raumschema in den Grundriß, nach seinem Innern in den (senkrechten) Durchschnitt, nach seinem Äußern in den Aufriß. Die Gestalt der Einzelteile spricht sich in der Schärfe ihrer äußern Grenze durch das Profil aus. Die ästhetische Wirkung des Innern und Äußern zeigt das perspektivische Bild. 2
Auf die Unterscheidung des Innern und Äußern (§ 555), das System der Linien (§ 564), die struktiven Hauptmomente (§ 563) gründet sich nun die Einteilung verschiedener Hauptrichtungen

in der Baukunst: Innenbau und Außenbau, Hochbau und Langbau, daneben Viereck und Rundbau, Bau der vorherrschenden Last oder Kraft. Der Innenbau bedingt die Ausbildung der Fassade. Diese Gegensätze verhalten sich so, daß die entwickelte Kunst sowohl ihre Glieder, als auch sie selbst unter sich mit mäßigem Übergewichte des einen oder andern Moments verbindet, wobei die Vereinigung des Viereckigen und Runden von durchgreifender Wichtigkeit ist.

1) Von den verschiedenen Rissen ist hier nicht in der Absicht die Rede, um noch einmal den der Ausführung vorangehenden Entwurf von dieser zu unterscheiden, wie dies schon in § 555 geschehen, sondern um das Gebäude nun von allen Seiten zu betrachten; es ist als vollendetes gedacht und muß nach seinen verschiedenen Dimensionen auseinandergelegt werden, damit ein Gesamtbild entstehe. Volle ästhetische Geltung hat bloß die perspektivische Zeichnung, die erwähnten geometrischen Risse sind nur Momente, aus denen das Gesamtbild sich aufbaut; der Grundriß zeigt keine Gestalt, sondern nur Raumschema, Umfang und Disposition des Umschließenden und Stützenden, der Durchschnitt in senkrechter Richtung (auf Längendurchschnitte haben wir hier nicht einzugehen) legt nur das Innere in seiner Gliederung nach Breite und Höhe bloß, der Aufriß gibt je nur Eine Seite, das Profil zeichnet nur die äußere Umgrenzung des durchschnittenen Körpers in ihrer Schärfe; aber bei einem in so viele Seiten zerfallenden Werke wie dem der Baukunst ist der ästhetische Genuß des Ganzen erst, wenn er sich durch diese Grundlagen der Auffassung des Einzelnen vermittelt, ein vollständiger, und daher verbergen auch diese abstrakten Momente für den lebendig Auffassenden jene Reize in sich, die das Aufquellen des ganzen Bildes in seinen verschiedenen Stufen begleiten. Die perspektivische Zeichnung dagegen ist aufgenommen vom Standpunkte des Zuschauers, der vom Ganzen auf eine gewisse Entfernung zurückgetreten ist und es nun so auffaßt, wie es sich dem überblickenden Auge nach den Gesetzen der scheinbaren Veränderung in der Ferne nach Tiefe und Höhe darstellt. Die fehlende Farbe, die Nichtaufnahme jenes Naturtons, den das Gebäude durch das Nagen des Wetters u. dgl. erhält, die Weglassung des Um-

gebenden unterscheidet diese Auffassung noch vom malerischen Bilde, das aber auch nicht mehr bloß architektonisch-ästhetisch ist, sondern andere ästhetische Beziehungen hinzubringt; das perspektivische Bild gibt die reine Gesamtwirkung der raumerfüllenden Formen.

2) Das perspektivische Bild muß das Innere und das Äußere des Gebäudes gesondert darstellen. Durch dies und durch den Unterschied des Durchschnitts von Grundriß und Aufriß haben wir nun nebst den zwei vorhergehenden Paragraphen alle Bedingungen beisammen, um die großen Hauptunterschiede der Richtung zu übersehen, die als an sich begründet im Wesen der Baukunst zuerst in abstrakter Allgemeinheit aufzuführen sind, in der Geschichte der Stile aber als ihrer realen Darstellung sich zu konkreten Gestalten entwickeln, wo denn auch die geistige Bedeutung, welche diesen Gegensätzen innewohnt, bestimmter zur Sprache kommen muß, als es hier möglich ist, wo dem Historischen nicht zu sehr vorgegriffen werden darf. Vorerst ist zu begründen, warum keine weiteren Hauptrichtungen als die genannten aufgeführt werden können. Diese Frage erhebt sich nur bei der auf die Linien gegründeten Einteilung in Langbau und Hochbau. Hier ist kein Breitenbau aufgeführt: in der Erörterung der architektonischen Komposition wird sich zeigen, warum das Oblongum mit dem Eingang an einer der Schmalseiten künstlerisch gefordert ist; der Palast als Oblongum mit der Fassade auf einer Langseite, wodurch die Länge zur Breite wird, gehört mit mehreren andern Konstruktionen (für Gewerbe, Versammlungen usw.) in das Gebiet, wo die bloß anhängende Kunst sich erst zur freien erhebt. Neben dem Viereckbau ist kein Dreieckbau, noch außer der runden irgendeine mathematische Figur genannt: der Grund davon wird sich aus dem erst aufzuführenden Gesetze der Symmetrie ergeben; alle zusammengesetzten Schemata, wie Kreuzgestalt, Polygon, haben das Viereck und den Kreis zugrunde liegen. Der Gegensatz des Viereckigen und Runden ist zunächst nur mit einem „Daneben" aufgeführt und erst nachher die tiefgreifende Bedeutung seiner L ö s u n g hervorgehoben. Die reine Rotunde kommt nämlich, abgesehen von Gebäuden, die nicht den höchsten Gebieten angehören, wie Theatern, Odeen, und von bloßen Teilen eines Bauwerks der höchsten Gattung, wie Kirchtürmen, nur als eine Übergang bildende vereinzelte Erscheinung vor, die sich mit dem Vierecke, welches die durchaus herrschende Grundform ist, erst zu vereinigen hat; der Grund

davon ist im Charakter unterschiedsloser Einheit, der im Kreise liegt, schon im vorhergehenden Paragraphen im Allgemeinen aufgewiesen und ebenda die innere Bedeutung des Eckigen und der Kreisausschnitte so weit ausgesprochen, daß sich erraten läßt, warum die Vereinigung dieser Gegensätze ein Ziel der reifsten Entwicklung ist. Dagegen tritt jedes Glied der übrigen Gegensätze, die der Paragraph aufführt, einseitig ausgebildet nicht nur in vereinzelten Übergangserscheinungen, auch nicht im bloß anhängenden Gebiete (wie Hochbau bei Fabriken), sondern im ganzen, wiewohl nur unreifen Kunstepochen als herrschende Richtung der höheren und höchsten Kunst (Grabmal, Tempel) auf, und erst die reife Kunst, wie der Überblick über ihre Geschichte zeigen wird, versöhnt in irgendeinem Grad immer sowohl die Glieder jedes Gegensatzes miteinander als auch das Ganze jedes Gegensatzes mit dem Ganzen eines andern. Die Fassade, d. h. die reichere Kunstgliederung der Seite, die der Bau der Menge der Vorübergehenden und Eintretenden entgegenstreckt, dieses Angesicht, worin der Bau seine Seele nach außen ausspricht, wird darum wesentlich vom vorherrschenden Innenbau entwickelt, weil dieser sein zunächst verborgenes Innere als Hauptsitz der Schönheit nach außen dem Herantretenden anzukündigen bedacht sein muß, was freilich eben selbst schon eine relative Lösung des Gegensatzes zwischen Innen- und Außenbau ist. Was übrigens diesen Gegensatz betrifft, so wird sich zeigen, daß, wo seine Glieder noch einseitig auftreten, zugleich eine dialektische Schwierigkeit darüber entsteht, welchem derselben eine Bauart angehöre.

§ 566

Diese Elemente hat die Komposition, welche in dieser Kunst als Rhythmus (vgl. § 500) das Ganze des ästhetischen Lebens in sich begreift, zuerst nach dem Gesetze des Umfangsmaßes (§ 495, 496) oder der Ökonomie so durchzubilden, daß nach der Seite der architektonischen Aufgabe und der in ihr enthaltenen Idee nichts fehlt und nichts müßig liegt, nach der struktiven Seite alle Teile zu Momenten des wechselwirkenden Ganzen, d. h. zu Gliedern werden.

Wir haben nun die Komposition als die Herstellung der Einheit in der Vielheit zu betrachten und fassen sie hier von Anfang an als rhythmusbildend auf, denn hier ist der Rhythmus alles: d. h. er hat nicht, wie in andern Künsten, Individuen zu ordnen, welche auch außer dieser Ordnung etwas für sich wären; der Teil eines Gebäudes (z. B. die Säule) kann ein Individuum genannt werden, aber nie in dem Sinne, wie z. B. eine einzelne menschliche Gestalt in einer plastischen Gruppe, einem Gemälde, Gedichte von mehreren Figuren, Charakteren, denn er ist außer seiner Beziehung zum Ganzen nichts, existiert als Einzelwesen in der Natur gar nicht. Das ganze Geheimnis der Schönheit liegt also im Verhältnis, was in der Darstellung des allgemeinen Wesens der Baukunst hinreichend dargetan ist. Indem wir nun den dort (§ 557) schon aufgestellten Begriff des Rhythmus, wie alle jene ersten allgemeinen Bestimmungen zergliedern, nehmen wir die einzelnen Pflichten der Komposition der Reihe nach auf, wie sie in § 495 ff. aufgestellt sind, und nennen die erste, welche das Maß zu bestimmen hat, wodurch das Zuviel und das Zuwenig abgeschnitten wird, die der Ökonomie, denn obwohl diese erste Aufgabe der Komposition in der Anwendung auf sämtliche Künste so heißen kann, so gilt doch der Name schon seiner Etymologie nach im strengsten Sinne der Baukunst. Beiläufig ist der Begriff schon zu § 556 aufgeführt, wir fassen ihn jetzt genauer. Die Ökonomie ist nicht bloß Sparsamkeit, man verstehe denn darunter mehr, als eine bloß negative Tätigkeit, nämlich jene Weisheit des Haushalts, die am rechten Orte reichlich ausgibt, um am andern wenig oder nichts ausgeben zu müssen, während die Torheit durch ein Zuwenig am falschen Ort zu einem Zuviel am andern genötigt wird. Diese Pflicht oder Tugend bezieht sich nun zunächst auf den gegebenen Bauzweck, der aber nachgewiesenermaßen mit der Idee zusammenfällt, weil eben ein an sich idealer Zweck vorausgesetzt ist. Was dem Gottesdienst abgeht, das fehlt dem Ausdrucke der Gottheit, was leer und müßig steht als ein toter Überfluß, dient weder diesem noch jenem. Die Glockentürme, die dem Pantheon zu Rom aufgesetzt sind, erscheinen als ein rein störender Überfluß an einem antiken Tempel und sind zugleich zuwenig für den christlichen Begriff des Glockenturms, der mit diesem antiken Gebäude unvereinbar ist; dies fällt selbst abgesehen von ihren schlechten Formen unmittelbar architektonisch ins Auge.

Man darf natürlich den Kultuszweck nicht zu enge nehmen: das Götterbild oder die Gemeinde soll nicht nur gehörigen, sondern würdigen Raum haben, worin das Gemüt entsprechend der Stimmung, die in der Art der Gottesverehrung liegt, sich erweitern kann. Inhaltsvoller entfaltet sich das Gesetz der Ökonomie, wenn sich der Bau dem umfassenderen Zwecke gemäß mehrfach gliedert, wie in der reich entwickelten Kreuzesform der gotischen Kirche, verglichen mit dem einfachen Säulenhause der Griechen; am inhaltvollsten, wenn eine ganze Gruppe von Gebäuden Einen Gedanken darzustellen hat. Nach der struktiven Seite, deren innige Einheit mit der ästhetischen Belebung schon erläutert ist, gebietet das ökonomische Gesetz, keine Kraft zu verschwenden, sondern sie an der rechten Stelle so zu sparen, daß sie an der andern mit um so vollerer Wirkung entwickelt werden kann, und umgekehrt durch Kraftaufwand am rechten Orte Ersparnis am andern zu gewinnen, allerdings also mit möglichst wenigen Mitteln das möglich Bedeutendste zu wirken, nur daß dabei nicht vergessen werde, wie jede Zurückhaltung und Entfaltung der Kraft im ästhetischen Gebiete auch vollkommen erscheinen muß. Da dies ein Wechselverhältnis aller Teile voraussetzt, so führt das Gesetz der Ökonomie bereits auf das tiefere der durchgängigen Gliederung, wonach nichts im Bau hervortreten soll, was nicht ein Moment ist in jener gegenseitigen Spannung des Ganzen, worin alles trägt und getragen, hält und gehalten wird. Nur kommt dieses tiefere Gesetz noch nicht nach seinem positiven innern Grunde, sondern erst äußerlich, negativ, quantitativ zur Sprache. Es handelt sich um das Zuviel und Zuwenig, die nur zwei Kehrseiten desselben Fehlers sind. Eine Säule, die nichts trägt, ein schwebender Anbau (z. B. Balkon), dessen Unterstützung nicht augenfällig ist, Säule und Gebälk, die vor einer gewölbten Öffnung, welche ihrer nicht bedarf, rein dekorativ vorspringen: alles dies ist sowohl zu viel als zu wenig. Es versteht sich, daß es verschiedene Grade der Innigkeit gibt, womit die einzelnen Teile als Glieder organisiert werden. Das Dach trägt nicht ebenso, wie es getragen wird, wiewohl es in anderer Weise wesentlich dem Ganzen dient, nicht nur als mechanischer Schutz, sondern auch als ästhetischer Abschluß; die horizontale Deckung trägt zwar die Decktafeln (Kalymmata) und, wenn man die Triglyphen mit ihr zusammenfaßt, das Kranzgesimse und die Dachsparren, aber sie trägt nicht soviel wie

die Säule; dagegen übt die gewölbte Decke eine ungleich stärkere, organisch eingreifendere Tätigkeit aus. Vom Standpunkte der Ökonomie betrachtet ist nun an diesen zwei Hauptsystemen namentlich ins Auge zu fassen, wie der griechische Stil den rohen Pfeiler auf die Säule, diese vom plumpen auf den schlankeren Schaft reduziert und, indem er alle Last auf die Säulenaxen wirft, eine straffe Sparsamkeit entwickelt, wie dagegen der mittelalterliche Bau durch die Rippen die Gewölbefelder entlastet, allen Schub auf die Strebepfeiler hinausleitet und dadurch einen noch strengeren Haushalt einführt. Von den Gliedern im engern Sinne wissen wir (§ 557) bereits so viel, daß sie das struktive Leben des Baus mit wenig oder gar keiner eigentlichen Dienstleistung nur ästhetisch aussprechen; es wird sich fragen, wieweit das Gesetz der Ökonomie wenigstens einen Schein des Fungierens von ihnen fordere, doch muß schon hier einleuchten, daß selbst solche Zierden, welche auch nicht scheinbar tragen oder durch einen fingierten Druck erzeugt sind, sondern eine Beendung, einen Schluß anzeigen, wie Akroterien, Palmetten am Stirnziegel, Schlußblumen, als ein wohlbegründeter Ausdruck des Ausatmens der Kräfte, durch dasselbe nicht als müßiger Überfluß ausgeschlossen sein können. Das Glied geht hier in das Ornament über, dem durch diese Andeutung seine Berechtigung und Grenze im Allgemeinen gesetzt ist. — In § 496 ist an das vorliegende Kompositionsgesetz die Frage nach Recht und Umfang der Episode angeknüpft; die Anmerkung erwähnt als Beispiel in der Baukunst den Erker, dahin gehört auch der Balkon, es handelt sich aber vornehmlich vom höchsten Zweige der Baukunst und da ist z. B. an Seitenkapellen einer Kirche zu erinnern. Die Sache ist dadurch schwierig, daß uns im gegenwärtigen Zusammenhange das Gesetz der Symmetrie noch nicht vorliegt; ein Anbau, der nicht grundwesentlich, sondern nur durch ein hinzukommendes Motiv (wie Stiftung einer Familie, einer Innung, die im ursprünglichen Plane nicht mitberechnet war) bedingt ist, wird durch die Symmetrie doch so in das Ganze hineingezogen, daß er integrierend erscheint, und dem entspricht die innere Wahrheit, daß ein Werk individueller Frömmigkeit (wie sie Familienbegräbnisse, Seitenaltäre in angehängten Kapellen stiftet) doch eben ein Ausfluß des Allgemeinen ist, dem der ganze Bau dient, wie denn auch in der weltlichen Baukunst solche Ansätze, die das Interesse weiteren gebildeten Genusses, öffentlichen

Darstellens und Heraustretens u. dgl. noch über den Umfang des strengeren Grundplans fordert, aus dem ursprünglichen Bauzwecke natürlich fließen. Wieweit es störend sei oder nicht, wenn man die nachträgliche Anfügung erkennt, ist in abstracto nicht zu entscheiden; der eine Stil ist darin notwendig strenger als der andere. Wird aber der Anbau nicht in die Symmetrie des Ganzen hineingezogen, so ist er architektonisch ein Fehler und nur die liberale malerisch historische Betrachtung mag sich mit ihm versöhnen.

§ 567

Das zweite Gesetz, welches das Wertverhältnis der Teile zu bestimmen hat (§ 497), schreibt der Baukunst als positive, aber noch abstrakte Grundlage der Schönheit die Proportion vor. Sie bestimmt das Verhältnis der untergeordneten zu den herrschenden Teilen, für alle Teile die Verhältnisse der Länge, der Höhe, der Dicke und Breite untereinander.

In § 497 hieß dieses Gesetz das der Überordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Der dadurch bezeichnete Wertunterschied muß nun in der Architektur als einer messenden Kunst notwendig zunächst als ein Größenverhältnis erscheinen, worin ein Verhältnis der Stärke (Dicke) einbegriffen ist. Dieses Quantitative wird allerdings von einem Qualitativen durchkreuzt, d. h. von einem Unterschied im Maße der Durchgliederung und Reichtum des Schmucks, jedoch so, daß innerhalb der feiner gegliederten und geschmückteren Teile selbst wieder der Wertunterschied sich in einem Größenverhältnis ausdrückt. Das Maßgesetz in der Baukunst ist denn wesentlich ein Gesetz der gegenseitigen Verhältnisse, der Proportion. In diesem Gesetze ist keineswegs schon das Ganze der architektonischen Schönheit enthalten; wenn wir zu § 566 gesagt haben, ihr ganzes Geheimnis liege im Verhältnis, so war dort im Begriffe des Verhältnisses noch wesentlich Tieferes mitbefaßt, nämlich ein Verhältnisleben der struktiven Leistungen. Wäre das Größenverhältnis alles, so müßten bestimmte Maßverhältnisse als Richtschnur aufgestellt werden können; davon kann aber keine Rede sein; die klassische Baukunst wurde erst, als ihr inneres Leben vertrocknet war, von der Doktrin auf einen Kanon

von Maßen reduziert. Die Erfindung tritt als Qualitatives erst hinzu und gibt jedem Kunstwerk, wie sie ihm sein tieferes, im Größenverhältnis nicht erschöpftes Leben einhaucht, so auch seine eigenen Maße, und es bleibt insoweit auch in Beziehung auf unsere Kunst bei dem Satze § 35 und 36, 2, der jede bestimmte Maßnorm für das Schöne verwirft. Nichtsdestoweniger enthält das Gesetz des Größenverhältnisses mehr als eine bloß äußerliche und negative Bedingung, damit Schönes entstehen könne; seine Unzulänglichkeit zur Begründung des ganzen Schönen besteht bloß darin, daß es die zwar positive, aber nur erst abstrakte Grundlage ausspricht, die sich zur wirklich schönen Gestalt verhält, wie das Knochengerüst mit seinen Maßen zu dem organischen Leib. Näheres kann über das vorliegende Gesetz an der gegenwärtigen Stelle überhaupt nicht ausgesprochen werden, denn nicht nur keine bestimmten Maße für die Teile eines Baus lassen sich angeben, sondern auch mit Verzichtung darauf läßt sich im Allgemeinen nicht sagen, was ein Herrschendes, was ein Untergeordnetes, was dem Untergeordneten wieder untergeordnet sei und wie sich dies teils in den Größenverhältnissen überhaupt, teils innerhalb des Wertunterschieds in Gliederung und Ausschmückung, der die allgemeinen Größenverhältnisse durchkreuzt, ausdrücken müsse. Denn nicht nur die Erfindung des Einzelnen ist es, die innerhalb eines gewissen Spielraums frei über die Proportionen schaltet, sondern die Stilerfindung im Ganzen und Großen, ein Werk des Gesamtgeistes der Nationen, bestimmt diesen Spielraum selbst in jener verschiedenen Weise, die sich nur in der Geschichte der Baustile im wesentlichen angeben läßt. Wie verschieden ist die Proportion der Höhe zur Breite und Länge im griechischen und gotischen Bau, wie verändert sich das dem Werte und Gliederungsgrade nach Herrschende, da der griechische Tempel den geistigen Mittelpunkt des gotischen Doms, den Chor, gar nicht hat, wie wechseln die Verhältnisse im Untergeordneten, da jenem die Gruppen in Gruppen teilende Anlage ganz abgeht, da er nicht Fenster, nicht Seitenportale neben dem Portal hat! Aber auch das Wenige, was sich durch verschiedene Stile mit einiger Gleichmäßigkeit hindurchzieht und worüber sich daher etwas Allgemeines aufstellen läßt, gehört bereits zu der Erörterung der tieferen Aufgaben der Komposition, zu der wir nun übergehen, als der Stelle, worin die Proportionsverhältnisse ihren innern Grund haben. Dies ist das Schwere

an der Baukunst, daß wegen ihrer abstrakten Natur ihre verschiedenen Seiten sich trennen zu lassen scheinen wie in keiner andern Kunst, während doch jede wieder in der andern begründet ist und daher das Auseinanderhalten so leicht zum Wiederholen führt. Hervorzuheben ist noch, daß der Begriff der Proportion wesentlich eine fortlaufende Wiederkehr derselben Verhältnisse bei mehrfach vorkommenden Teilen derselben Seite und Funktion, sowie bei ganzen sich wiederholenden Seiten in sich schließt. Dies führt auf das Gesetz der Symmetrie, dessen Aufführung jedoch erst andere wesentliche Momente voraussetzt.

§ 568

Das Gesetz der Scheidung (§ 498) entwickelt die Formen des Kontrasts in den Gegensätzen der Linien (§ 564) und der struktiv tätigen Kräfte (§ 563). Indem die Komposition diese Verhältnisse ergreift und vor allem das Einförmige durch die milde Form des Kontrasts zur Mannigfaltigkeit umzubilden hat, erhebt sie statt des gleichseitigen Vierecks das längliche zur herrschenden Grundform, teilt und öffnet die Massen über das bloße Bedürfnis. Dabei leitet sie der tiefere Zweck, den Ausdruck eines bewegten Anlaufs, eines Strebens nach oben und einer geistigen Bezwingung der Massen überhaupt zu gewinnen. Den starken Kontrast entwickelt sie in den volleren Gegensätzen der Linien und dem Konflikte zwischen Kraft und Last: einem Ausdruck des Widerstreits von Weltkräften, der, wie jene mildere Entgegenstellung, seine Lösung fordert.

Die Momente, die hier auftreten sind in abstrakter Aufreihung alle bereits dagewesen, in einem gewissen Sinne sind sie auch schon zusammengefaßt worden von § 563 an; sie treten aber jetzt in die neue Beziehung der Komposition, sie stellen sich unter den künstlerischen Begriff des Kontrasts, der seiner Lösung zugeführt werden soll. Es ist in § 498 eine milde Form des Kontrasts (bloßer Unterschied, Mannigfaltigkeit) und eine starke (voller Gegensatz) unterschieden worden. Alle Kunst bewegt sich in diesen Gegensätzen, ein allgemeines ästhetisches Gesetz gebietet jeder, sie zu entwickeln. Dabei hat aber

jede ihre besondere Aufgabe und aus dieser fließt für sie die bestimmtere Begründung dessen, was an sich schon das ästhetische Gefühl überhaupt fordert. Dies zeigt sich sogleich an den drei Momenten, die wir als Formen der Belebung des Einförmigen zum Mannigfaltigen unter dem Begriffe des milden Kontrasts zu befassen haben. So ist denn die Form des Würfels an sich schon leblos abstrakt, es fehlt ihr die Bewegung des Unterschieds. Es ist daher einer der wenigen allgemeinen Sätze, die sich über architektonische Proportion aufstellen lassen, daß das Kompositionsgesetz die Verlängerung des Würfels zum Oblongum fordert. Allein es liegt dabei ein bestimmterer Zweck zugrunde, der rein im Geiste dieser Kunst begründet ist: das Oblongum soll einen Anlauf, eine Bahn nach einem Ziele ausdrücken, wie ja sein innerer Raum in Wirklichkeit den Eintretenden hinanführt zum Götterbilde, zum Hochaltar. Durch dieses Vorherrschen der Länge würde aber der Bau als träg an der Erde hingelagert erscheinen, wenn nicht die Linie des Aufschwungs, die senkrechte, in einer, wenn nicht die Breite überbietenden, doch an sich bedeutenden Höhe zur Geltung käme; auch dies ist eine allgemein ästhetische Forderung des Auges, deren Recht man dem stumpf abgeschnittenen ägyptischen Tempel gegenüber empfindlich genug fühlt, allein es ist auch positiv der Ausdruck religiösen Aufstrebens, der dieses Verhältnis verlangt, wobei man keineswegs unmittelbar an den gotischen Hochbau zu denken hat, denn auch der griechische Tempel ist kein so einseitiger Langbau wie der ägyptische. Eine weitere wesentliche Art der Einführung des belebenden milderen Kontrasts ist nun die Massenteilung und Raumöffnung. Die erstere bricht die Einförmigkeit der Flächen durch Gliederung und Ornament, reduziert als tieferer Grund der Sparsamkeit die Mauermassen und geht so in die zweite, die Raumöffnung über, von der schon zu § 563 gesagt ist, wie sie aus ästhetischem Motive das Bedürfnis übersteigt. Das allgemein ästhetische Prinzip, welches die Belebung des Eintönigen durch Kontraste des Mannigfaltigen gebietet, wirkt also in der Baukunst in dieser besondern Weise der Massenbezwingung, deren bestimmtere Formen die Lehre vom Dekorativen und die geschichtliche Übersicht über die Hauptstile zu zeigen hat. — Der starke Kontrast tritt nun natürlich im vollen Gegensatze des Wagrechten und Senkrechten, des Geraden und Runden hervor, und in diesen Linien bewegt sich der Zusammenstoß der

Grundgewalten: der Konflikt zwischen Kraft und Last, zwischen Schub und Gegendruck. Die Komposition hat diesem Konflikte seinen vollen Ausdruck zu geben, denn der starke Kontrast gibt allem Kunstwerk erst seine festen Knochen, Kraft und Salz; in der Baukunst aber soll gemäß ihrer Aufgabe, eine Symbolik der bauenden Weltkraft zu geben, vor Allem der Kampf und Gegenschlag, auf welchem alle Organisation des Kosmos ruht, zur Darstellung kommen. Das mechanisch Notwendige erhebt sich zum Ausdruck der Idee, daß der Streit der Vater des Lebens ist.

§ 569

Die Herstellung der Einheit durch Vorbereitung, Motivierung, Lösung der Gegensätze (§ 499) vollzieht sich im Allgemeinen durch lebendige Entwicklung jedes Teils aus dem andern. Dabei macht sich nun vor allem die durchgreifende Bedeutung der Decke (vgl. § 563) in der Art geltend, daß sie in ihrer Verbindung mit der freistehenden Stütze das Ganze zu einer organischen Wechselwirkung von Kräften gliedert, welche in ihrer durchgebildetsten Form auch die Wand ergreift. Hier treten denn die zusammenfassenden Linienverhältnisse (vgl. § 564) in das Leben.

„Im Allgemeinen": denn ihren vollen Ausdruck erhält die lebendige Einheit, die dieses Ganze durchströmen soll, erst in den Gliedern und im Dekorativen überhaupt, das hier zwar allerdings als wesentlich mitwirkend schon ins Auge gefaßt werden muß, jedoch ohne noch zu der in § 557, 3 vorbehaltenen näheren Betrachtung zu kommen. Ehe von der Bedeutung der Decke die Rede ist, wird die lebendige Entwicklung jedes Teils aus dem andern überhaupt als Ausdruck jener Einheit bezeichnet, denn das wichtigste Geheimnis sitzt zwar in jener, aber es handelt sich auch von Anderem, wo die Decke jene große Bedeutung nicht haben kann oder gar nicht ins Spiel kommt. Im mehrstöckigen Palaste z. B. soll ein Stockwerk auf das andere vorbereiten, so daß sie in ihren verschiedenen Abstufungen von Größe des Raumöffnenden, von ästhetischer Entwicklung überhaupt auseinander hervorzuwachsen scheinen, bis das Glänzendste erreicht ist und

dann diese Bewegung in einem letzten unscheinbareren und leichteren Stockwerk sich auslebt; es erhellt daraus, wie verkehrt es wäre, den untersten Stock am reichsten auszustatten. Im durchgegliederten Turme soll sich das Achteck aus dem Viereck und aus jenem die Pyramide wohlvorbereitet herausgliedern. Das Portal, die Fassade überhaupt bereitet auf ein reiches und großartiges Inneres vor. Der einzelne, von der Kirche getrennt stehende Kampanile ist ein isoliertes, in das Ganze nicht aufgenommenes, mit dem Langbau jener einen ungelösten Kontrast darstellendes Gebilde. Das wichtigste ist nun aber allerdings die Decke. Hier fällt mit dem stärksten Konflikte zugleich die Lösung in Eines zusammen, denn wie sie als übergelegte Last allen tragenden Teilen den Kampf bietet, so faßt sie als das ausgespannt Spannende zugleich sie alle mit Macht zusammen und von ihr aus geht die Verwandlung aller wesentlichen Teile des Baus in Glieder eines Organismus, wie dies in jenem schon zu § 562, 1 angeführten Satze Böttichers ausgesprochen ist, der das Thema enthält, welches der Geschichte der Stile zugrunde liegt. Eben der Streit der Kräfte ist daher auch ihre Einheit, und das Bild der Wohlordnung des Lebens, wie es aus dem Kampf der Gegensätze sich erzeugt, der Harmonie aus Disharmonie, der Geist, der aus den Reibungen der Materie aufblitzend alles in seine Einheit zusammenfaßt, hat daher hier seinen geheimnisvollen Sitz. Die Vorbereitung der kämpfenden Gewalten auf den Zusammenstoß ist bereits die Vorbereitung auf ihre beruhigende Zusammenfassung: die Wand und noch mehr die freistehende Stütze wächst der Last der Deckung entgegen und findet nun eben in dieser Leistung ihre Ruhe, ihre Festigkeit, die Decke legt sich mit ihren Enden auf, breitet ihren übrigen Teil frei schwebend über, und dankbar für das Auflager schenkt sie dem Tragenden eben durch ihren Druck seinen Halt und Bestand; nur soll natürlich in dieser Versöhnung der Ausdruck des Konflikts nicht verschwinden: Fenster und Türen folgen in der Form ihrer Bildung demselben Gesetze, und so bleibt kein Architekturteil übrig, der nicht in die Wechselwirkung des Ganzen eingefaßt wäre, alles ist sich gegenseitig Motiv; aufstrebende Türme, wo sie hinzutreten, erscheinen wie Blumen mit hohen Stengeln, die aus diesem vollen, lebensreichen Organismus aufschießen, um weithin seine Herrlichkeit zu verkündigen. Nun erst erhalten auch die in § 564 noch abstrakt aufgeführten Linienverbin-

bungen ihre wahre konkrete Bedeutung; sie sind nur die äußere Grenze organischer Verhältnisse wirklicher Körper: die wagrechte über der senkrechten erscheint in dem über Wand und Säule gespannten Gebälke, die runde über der senkrechten im Gewölbe; jene ruht auf der Säule, diese auf dem Pfeiler; jene läßt die Wand noch ungegliedert, diese zieht auch die Wand in die allgemeine Gliederung wechselwirkender Kräfte. Die schrägen Linien zum Giebel zusammentretend bilden das Dach, das in seiner mechanischen Bedeutung nur schützend, in seiner ästhetischen schließlich das Ganze noch einmal nach außen zusammenfassend wirkt und der Höherichtung ihre vollständige Entwicklung gibt. Noch eine andere Bedeutung erhält die schräge Linie in der gotischen Baukunst: sie beherrscht als Diagonale auch die Gliederung des Innern in ihren Gewölbfeldern und besonders den polygonen Teil des Grundrisses; aber auch in dieser Anwendung hat sie wesentlich zusammenfassenden Charakter.

§ 570

1 Das einheitliche Leben des Ganzen als **Rhythmus** (§ 500) muß sich, da es sich nicht in dem freien Flusse der individuellen Linie bewegen kann, zunächst in einer um so strengeren Durchführung jener allgemeinen Grundlagen alles individuellen Lebens (§ 558), erhoben zum bindenden Gesetze der **Symmetrie**, geltend machen. Dieselbe ist als Gleichseitigkeit bei nur gedachtem Mittelpunkte bloße **Regelmäßigkeit**; in ihrer wahren Bedeutung tritt sie auf, wenn der Mittelpunkt als ausgebildeter Körper zwei oder mehrere gleiche Seiten beherrscht, und ihre reichste Form ist die gruppierte Symmetrie, wo die sich gegenüberstehenden Seiten selbst wieder solche Mittelpunkte haben (vgl. § 265).
2 Die Symmetrie entwickelt sich notwendig in der Zwei- und Dreizahl mit den aus ihr hervorgehenden Zahlfortschritten (vgl. § 500, 2); dasselbe Zahlengesetz greift aber als Ausdruck des in der Symmetrie nicht erschöpften rhythmischen Lebens durch die Hauptmomente des Ganzen.

1) Die Gliederung (§ 569) ist noch nicht der Rhythmus, wie er in § 500 dargestellt ist. Er verhält sich zu ihr wie der allgemeine Lebensstrom zu den festen Formen im organischen Leibe: diese sind zwar die Röhren, durch die er fließt, die Knotenpunkte, in denen er sich taktfest sammelt, allein die Bahn seiner Bewegung, sein Ausholen, Ausatmen, sich Ansammeln, neues Ausströmen bis zum Schlußpunkte kann und muß in der Betrachtung getrennt werden von den Fügungen der Teile, durch die er sich bewegt. Wir haben erst ganz allgemein einen Rhythmus der Verhältnisse und Linien in § 557 gefordert und in § 566 die ganze Komposition als rhythmusbildend gefaßt; der Begriff erhält aber jetzt engern Sinn und bestimmt sich vorerst zum Gesetze der Symmetrie. In den Künsten, die das individuelle Leben nachbilden, wird die rhythmische Bewegung als ein Geist der Einheit auftreten, der als eine unberechenbare, freie Strömung Teile beherrscht, die entweder, wie im vorhin gebrauchten Beispiele, zwar als Glieder einer Form einander gleich sind, doch nicht in abstrakt geometrischem Sinne und zudem durch ungleiche Stellung unterschieden, oder überhaupt ungleich, wie in einer Landschaft, einem Drama. Die Baukunst aber bildet ja nicht das individuelle Leben im freien Spiel seiner Linien nach, sondern sie nimmt, wie dies in § 558 gezeigt ist, nur die allgemeinen Grundlagen, welche als verborgene Regel alles Leben binden, gleichsam das Knochengerüste aus dem Fleische des Lebens oder aus dem wechselnden Geiste die zeitrechnenden Marken seiner Besinnung für sich heraus als das Element, worin sie idealisierend bildet und tiefe Bedeutung symbolisch niederlegt. Hier, in diesem Gebiete der abstrakten Linie, kann der Rhythmus nicht ein freies Spiel des Ungleichen unberechenbar beherrschen, sondern er muß sich vorerst ganz abstrakt so äußern, daß er das Ungleiche selbst gleich macht, d. h. daß solches, was von einem Mittelpunkte mehrzählig ausstrahlt, diesem zwar ungleich, aber untereinander gleich ist, und dies eben ist die Symmetrie. Shakespeares Lear z. B. führt zwei Fabeln nebeneinander her, sie sind sich ähnlich, aber nicht gleich, die Handlung der einen folgt der andern mit raschen Schritten, doch bleibt sie auch zurück, um sie wieder einzuholen usw.; im Bauwerke dagegen müssen zwei Hauptteile, die parallel sich gegenüberstehen, einander ganz gleich sein an Maßen, Zahl ihrer Einzelteile usf. Überall wo das Starre erst in dieser allgemeinsten Weise gestaltet wird, muß

diese gemessene Bindung und gezählte Gleichseitigkeit herrschen, nicht nur in der höhern Architektur, sondern in aller Tektonik (vgl. Schleiermacher Ästh. S. 443 ff.). Daß hiedurch die Proportion erst ihren bestimmten Inhalt bekommt, ist zu § 567 bemerkt. Es sind nun die verschiedenen Arten der Symmetrie bestimmter zu unterscheiden. Die erste, abstrakteste Form ist die Gleichheit von zwei Seiten nach Linie, Maß, Zahl und Form einzelner selbständiger Teile, wie Fenster, Säulen usw., die sich ergibt, wenn man durch ein (schlechthin oder relativ) Ganzes als teilenden Mittelpunkt eine nur gedachte Linie zieht. Schneidet diese ideale Linie der Länge nach durch die Mitte eines reicher gegliederten Baus oder senkrecht durch einzelne Teile, woran runde oder geneigte Linien vorkommen, wie bei Portalen, Säulen, gewölbten Fenstern, Dachgiebeln, so tritt der in § 265 hervorgehobene Fall ein, daß die beiden Seiten das umgedrehte Gegenbild voneinander darstellen. Aber nicht beliebig nach verschiedenen Richtungen kann man eine solche teilende Linie als Mittelpunkt für gleiche Seiten ziehen; solche fallen nicht ab, wenn man die Mitte eines Oblongums quer von oben durchschneidet: selbst im griechischen Tempel kann nach außen die Vorhalle reicher gegliedert sein als die Hinterhalle, und im Innern begründet die Stelle des Götterbildes, das geschlossene Gemach an der Hinterseite der Zelle eine Ungleichheit; die gotische Kirche aber zerfällt so in zwei Seiten von noch viel auffallenderer Ungleichheit. Ebensowenig entsteht, wenn man in der Breite durchschneidet, eine Symmetrie des Obern und Untern. Dies ist eben ein Beweis, daß die Symmetrie nicht alles ist; sie kann das aus tieferer Quelle Gegliederte nur in Einer Richtung durch ihr Taktgesetz beherrschen. Die reichere Form der Symmetrie nun entsteht, wenn der herrschende Mittelpunkt als besondere Form sichtbar hervortritt, wie im Bau des Mittelalters an der Fassade das höhere Mittelschiff mit dem Portal, in einem Palaste der reichere Mittelbau zwischen den Flügeln usw. Der beherrschten Seiten können nun mehr sein als zwei, z. B. vier in der Grundform des griechischen Kreuzes mit vier gleichen Armen, die von dem Kuppelbau in der Mitte auslaufen. Die reichste Form ist, wenn die beherrschten Seiten selbst wieder diese Teilung des Ganzen durch eine reichere Mitte darstellen, indem sich in ihnen wiederholtes Gleiches um eine solche g r u p p i e r t, wie wenn Säulen mit Pfeilern wechseln, wenn gruppierte Fenster

um ein reiches Portal sich gegenüberstehen, wenn die Querschiffe einer Kirche mit Türmen versehen vom Zentralpunkte aus sich entwickeln. Alles dies kann sich nun natürlich in reicherer Weise ausbreiten in einer ganzen Gruppe von Gebäuden, aber die größere Mannigfaltigkeit des Symmetrischen geht hier auf Kosten der strengen Geschlossenheit, wie sie in Einem Bau sich durchgliedert. Schließlich ist noch zu bemerken, daß Mangel an Symmetrie, wie sie durch Laune, durch äußere Hindernisse, Zufälle eindringt, nie vom architektonischen, sondern nur vom malerischen oder überhaupt nicht rein ästhetischen, sondern mit geschichtlichen Empfindungen gemischten Standpunkt aus gebilligt werden kann, und da mag freilich das Unregelmäßige namentlich in größeren Ganzen, wie Straßen, öffentlichen Plätzen, schöner erscheinen als die kahle Regelmäßigkeit unhistorischer moderner Städte.

2) Es ist zu § 500, 2 gesagt, daß in den Künsten, die nur in entferntem Sinn nachahmende sind, ein Zahlgesetz, insbesondere ein Zwei-, Drei- und Fünfschlag mit besonderer Bestimmtheit auftreten müsse. In der Symmetrie herrscht klar die Zwei, wo die Mitte eine nur gedachte ist und die unterschiedenen Einzelteile der gleichen Seiten nicht gezählt werden; werden diese gezählt, so geht die Progression in geraden Zahlen, also auf Grundlage der Zwei fort. Tritt die Mitte als besondere Form hervor, so herrscht die Grundzahl alles Lebens und aller Bewegung, die Drei, und da sich die beherrschten Seiten wieder zweifach oder mehrfach teilen, so schreitet die Progression von da weiter fort. Man darf bei den „aus der Zwei- oder Dreizahl hervorgehenden Zahlfortschritten" natürlich nicht an die reine Regel der Arithmetik denken. Die Drei kann zu vier, fünf, sieben usw. fortschreiten, wenn die Mitte mit drei, vier Ausstrahlungen usw. zusammengerechnet wird. So ist es auch in der Symmetrie des Organischen. Die Symmetrie ist nun aber nur der Niederschlag des rhythmischen Lebens in der Gleichbildung sich wiederholender Teile; diese Teile selbst sind Ausstrahlungen der Kraft des Ganzen, die in ihrer Entfaltung sich sammelt, gesammelt sich wieder entfaltet und endlich beruhigt ihr Leben abschließt. Der Rhythmus wird daher in den Hauptmomenten der Fügung des Ganzen seinen allgemeinen, die Symmetrie nun unter sich begreifenden Ausdruck haben, aber auch dieser muß sich in einer streng geometrischen Kunst in einem Zahlenverhältnis äußern. Nur bewegt sich jetzt die Zählung in andern Rich-

tungen und ist nicht mehr von einem gleichen Maße gezählter Teile die Rede. So gibt denn in der Richtung der Höhe das Tragende und Getragene einen vollen Zweischlag; nimmt man den Unterbau dazu, so ist es ein Dreischlag. Unterscheidet man zwischen Dach und Säule oder Wand das Mittelglied des Gebälkes, so spricht sich ohne den Unterbau wieder eine Drei, mit diesem eine Vier aus. Zieht man das Massenteilende und Raumöffnende bei, so tritt in der Mauer Sockel, Hauptfläche, Fries, in den frei stützenden Körpern Fuß, Schaft, Kapitell, im gotisch gegliederten Turme Viereck, Achteck, Helm einander im Dreitakte gegenüber. Im Kreuzgewölbe scheiden sich vier Felder; der Schlußstein als herrschende Mitte eingezählt gibt die Fünf. Im Wohnhaus wird die Zahl von drei Stockwerken die rhythmisch beste sein. Geht man dem Grundriß nach in die Länge und Breite, so gibt im griechischen Tempel die Zelle mit Vor- und Hinterhalle eine Drei, dies Ganze mit dem Säulenumgang eine Zwei; der gotische Bau läßt verschiedene Ausgangspunkte der Zählung zu: die Vierung als herrschende Mitte mit den vier Ausstrahlungen Chor, Querschiffe, Langschiff bildet eine Fünf; nimmt man den Chor als reichern Vorschuß des Zentralpunkts der Vierung mit diesem zusammen und so als Herrschendes, so schickt dieser Kern zwei Arme nach der Seite, einen dritten in gerader Richtung aus; geht man aber von der Fassade aus, so hat man im Langschiff den einheitlichen Ausgang, der sich in den Querschiffen nach zwei Seiten auseinanderschlägt und in der Schlußeinheit des Chors wieder zusammenfaßt. Die Verschiedenheit dieser Zählungsweisen, deren eine wie die andere zulässig ist, beweist nun aber allerdings, daß die Zahl nicht der Kern des ästhetischen Geheimnisses, sondern nur sein Ausdruck ist; das Wesen der Sache ist die Bewegung mit ihren gegensätzlichen Wendungen und ansammelnden Ruhepunkten, diesen Taktschlägen mit den Ausatmungen dazwischen; im ästhetischen Genusse läuft ein Zählen dieser Momente nur dunkel und halbbewußt unter, wirft sich das Bewußtsein darauf, so kann verschieden gezählt werden, nur daß die Progressionen der geraden oder ungeraden Zahl auf die bezeichnete Weise einen Zwei- oder Dreischlag mit den genannten Fortschreitungen immer unterscheiden lassen. Jede weitere mystische Ausdeutung ist schon zu § 561 Anm. 1 abgewiesen. Eine solche hat sich namentlich an die Messungsverhältnisse der gotischen Baukunst gehängt, denen man ein allego-

risches Zahlengeheimnis unterlegte, das in ihren Gewerksvereinen bewahrt sein sollte. Die Grundzahl soll im polygonen Chorschluß gegeben sein: ist er dreiseitig aus dem Achtecke konstruiert, so soll die Zahl acht in den Pfeilern, in den Längemaßen der ganzen Kirche herrschen; ist er dreiseitig aus dem Sechsecke konstruiert, die Sechs; ist er fünfseitig, die Fünf; ist er siebenseitig, die Sieben. Auch auf die Gestaltung der Fenster und Ornamente soll die Grundzahl Einfluß gehabt haben usw. Diese Zahlen werden dann mystisch gedeutet. So Stieglitz (Gesch. d. Bauk. S. 538 ff.), Hoffstadt (Got. ABC-Buch S. V ff.), der jedoch sonst sein großes Verdienst in der Erforschung des geometrischen Elements im gotischen Stil hat. Wir verweisen übrigens auch hier auf Schnaases Kritik dieser Ansichten (Gesch. d. bild. Künste Bd. IV Abt. 1 S. 287 ff.). Die Annahme einer Grundfigur für das Ganze des gotischen Gebäudes gehört zunächst nicht hieher, wo nur von Zahlenverhältnissen die Rede ist, doch fällt die Behauptung des Durchgehens der übereinander gelegten Quadrate (Quadratur, Achtort, Achtuhr) oder Dreiecke (Triangulatur) durch das Ganze in diese Kategorie der äußerlich mathematischen Fixierung des Schönen; auch diesen Punkt dürfen wir der kunstgeschichtlichen Kritik überweisen (vgl. Schnaase a. a. O. S. 319 ff.). — Fassen wir aber, was von der Proportion in § 567 allgemein gesagt ist, mit dem Satze zu § 568, 1, wonach ein bestimmtes Gesetz der Proportion im Unterschiede der Länge von der Breite und Höhe sich hervorstellte, zusammen und fragen nun, ob das Gesetz des Rhythmus in den Taktschlägen seiner Atmung nicht weitere Bestimmungen begründe, so ist die Antwort, daß solche in einem gegebenen Stile, doch ebenfalls mit einem großen Spielraume für die individuelle Erfindung, sich entwickeln werden. So ist in der gotischen Kirche die Einheit, von welcher die ungefähre Bestimmung der Verhältnisse des Grundrisses ausgeht, in dem Quadrate gegeben, das in der Vierung des Kreuzes liegt; es wiederholt sich einfach in jedem Querschiffe, mehrfach, gewöhnlich dreimal im Mittelschiffe des Langhauses, teilt sich in Hälften im Seitenschiffe, so daß je zwei halbgroße Quadrate jedem ganzen des Hauptschiffes zur Seite liegen. In der Pfeilerreihe drückt sich dieses Verhältnis dadurch aus, daß der Abstand zwischen zwei Pfeilern die Breite der Seitenschiffe, zwischen drei die des Mittelschiffes, also des Grundquadrats darstellt. Nach der Chorseite wiederholt sich das

Quadrat einfach, und der polygone Chorabschluß legt sich an dieses Quadrat so, daß sein Radius die Hälfte der Breite desselben beträgt. So kehrt teils ganz, teils zur Hälfte geteilt das Grundmaß wieder und stellt sich ein Rhythmus zählbarer Maße im Grundrisse dar (s. Schnaase a. a. O. S. 128, 129). Doch auch dies ist nur das Durchschnittsverhältnis, modifiziert sich verschieden in der Wirklichkeit, und so sind wir von allen Seiten von dem Berechenbaren zum Unberechenbaren der Schönheit geführt.

§ 571

Die architektonische Schönheit bewegt sich in allen, von § 564 an aufgeführten Momenten und faßt sich im Rhythmus so zusammen, daß sie ihm das Wohlverhältnis der Eurhythmie gibt. Über dieselbe kann nichts Weiteres ausgesagt werden, als daß sie ein andeutendes Bild des Weltalls (vgl. § 561) als eines zur reinen Harmonie geordneten Ganzen vor Augen stellt.

Die Symmetrie kann noch nicht die Schönheit selbst sein, denn es kommt ja erst darauf an, was sich gegenübersteht und um welchen Mittelpunkt. Wir haben verschiedene Arten der Symmetrie angegeben, deren jede selbst wieder ihre spezielleren Verschiedenheiten zuläßt. Der tiefere, allgemeinere Rhythmus, der durch die Symmetrie mit seinen Taktschlägen greift, kann selbst verschiedener Art und in jeder Art zwar vorhanden, aber mangelhaft entwickelt sein. Im Rhythmus nun faßt sich schließlich das Geheimnis der architektonischen Schönheit zusammen. Er steht selbst über der Gliederung, welche das allgemeine System der Linien (§ 564), der Hauptrichtungen (§ 565), der Arten des Kontrastes (§ 568) und seiner Lösung (§ 569) bedingt; denn der Unterschied der Gliederung bestimmt den Unterschied der Stile, es sind aber in jedem Stil schöne und unschöne Verhältnisse möglich; es gibt keinen Rhythmus ohne Gliederung, er ist nicht denkbar außer ihr, aber von ihr noch zu unterscheiden. Er entfaltet die Schönheit seiner Verhältnisse namentlich im Rahmen der Ökonomie (§ 566), der Proportion (§ 567) und schließlich der Symmetrie, aber eben weil das innere Leben, das durch diesen Rahmen strömt, sich nicht bei Schuh und Zoll

bestimmen läßt, ist auch dieser Rahmen ein veränderlicher, nicht zu bestimmender. Und so läßt sich denn Weiteres schlechthin nicht aussagen, als: der Rhythmus soll schön sein. In der Tat ist nicht zu fragen, warum man denn ein Näheres über die Schönheit in der Baukunst nicht feststellen könne, sondern wie man dazu komme, nur zu meinen, man könne es? Und die Antwort ist, daß der Grund in der abstrakten Natur dieser Kunst liegt. Keine andere Kunst außer der Musik legt wie sie die ganze Schönheit in Messungsverhältnissen nieder und da vergißt man leicht, was schon nachdrücklich hervorgehoben ist, daß das ausgeführte Gebäude zwar nachgemessen werden kann, aber von dem bloß Nachmessenden darum nie erfunden wäre, d. h. daß auch hier die freie Erfindung der Phantasie es ist, welche das Schöne schafft. In geistiger Allgemeinheit aber läßt sich natürlich ganz fest bestimmen, was architektonisch schön sei. Schönheit ist vollkommener Ausdruck der Idee in der reinen Form. In der Baukunst ist die Idee des Weltgebäudes symbolisch darzustellen und ein Gebäude ist schön, wenn es diese Idee in ihrem wahren Vollgehalte, d. h. als die Idee eines wohlgeordneten Ganzen, einer lebendigen, sich bis zur Beruhigung auslebenden Wechselwirkung der Kräfte, kurz wenn es den Kosmos darstellt.

§ 572

Das ästhetische Leben des Bauwerks bliebe aber ein verborgenes, wenn es sich nicht eine besondere Welt von Formen erzeugte, die sich als sein dekorativer Ausdruck (vgl. § 557, 3) der Kernform anlegen. Es sind dies teils Umbildungen der Oberfläche fungierender Hauptglieder, wodurch insbesondere die freistehende Stütze zur Kunstform der Säule und des Pfeilers wird, teils eigene Bildungen oder Glieder im engeren Sinne, welche, die wesentlichen Teile des Bauwerks umsäumend, den Kontrast, seine Vorbereitung, Motivierung, Lösung und überhaupt den Rhythmus zur Anschauung bringen. Diese sind teils runde, teils gerade; die ersteren sind vorherrschend durch die Fiktion motiviert, als wäre der Stoff ursprünglich weich gewesen; im Übrigen sind die Motive aus der Pflanzenwelt, aus dem mechanischen, aus der Baukunst

selbst entlehnt. In ihrer Verbindung heißen die Glieder bei längerer Ausdehnung Gesimse.

Die Grenzen dieses Gebiets sind nach zwei Seiten schwer zu bestimmen; die eine dieser Seiten liegt auf folgendem Punkte: an den architektonischen Hauptgliedern werden Gestaltungen vorgenommen, welche gerade in ihrem Hauptteile nicht als besondere, angelegte Form erscheinen, durch welche vielmehr das ganze Hauptglied ist, was es ist, so an der Säule, am Pfeiler, am Gebälke, an den Gewölbegurten. Jene beiden insbesondere gewinnen erst hiedurch die Kunstform, welche schon in § 563 hervorgehoben werden mußte. Ein Teil jener Gestaltungen besteht bereits aus Gliedern im gewöhnlichen engern Sinn und dieser Komplex pflegt bei der Lehre von Säule und Gebälk usw. abgehandelt zu werden, wiewohl der letztere Teil bei der besonderen Erörterung der Glieder auch vorkommen muß. Wir ziehen das Ganze jener Bildungen in Einen Abschnitt mit den Gliedern zusammen. Die andere Seite ist die Grenze nach dem eigentlichen Ornament hin: nimmt man, wie Bötticher, durchgängig die Blumen- und anderen Formen, die den Gliedern ursprünglich aufgemalt, später plastisch an ihnen ausgeladen sind, als das ursprüngliche Motiv der Entstehung des ganzen Glieds, so läuft die ganze Lehre von den Gliedern unterscheidungslos in die vom Ornament hinüber. Wir werden Bötticher nicht durchaus folgen können und eine ungefähre Grenze zu bestimmen suchen. Innerhalb des Gebiets der eigentlichen Glieder zeigt sich eine weitere, schon zu § 557, 3 angedeutete Schwierigkeit: einige haben noch Funktion; so schützt die Gliedergruppe, die das Kranzgesimse bildet, vor Regen, die Triglyphe trägt, der Abakus des Kapitells ist nicht absolut nötig, aber doch dienlich; Konsole oder Kragstein trägt bald wirklich, bald nur scheinbar; andere fungieren entschieden nicht und liegen daher näher an der Grenze des eigentlichen Ornaments; Hübsch (D. Architektur usw. S. 13) nennt sie Zierglieder. Wir heben das Wesentliche dieser schwierig abzugrenzenden Formenwelt hervor und beginnen von jenen Umgestaltungen ganzer Körper, welche dekorativ das statische Leben aussprechen. Die freistehende Stütze soll ihre Tragkraft kundgeben durch einen Schein, als wüchse und stiege sie mit organischem Schwunge ihrer Last entgegen oder stemmte sich (als Pfeiler) nicht nur gegen den senkrechten Druck, sondern auch gegen den Seitenschub. Der einfacheren

Aufgabe des bloßen Widerstands gegen den Druck von oben wird eine Belebung entsprechen, welche in das Pflanzenreich, in den zentral peripherischen Wuchs des Baumstamms hinüberspielend den Körper zylindrisch bildet und, um die Anspannung einer elastischen Kraft anzudeuten, ihn gegen die Mitte schwellt (Entasis), nach oben aber verjüngt. Dieses Hinanstreben wird im Zusammenstoße mit der Last naturgemäß mit einer Ausbreitung schließen, welche wir bei den eigentlichen Gliedern zu erwähnen haben; wir nehmen aber hier zum voraus Rücksicht auf sie, weil eine weitere Form der Belebung des Schaftes wesentlich mit ihr zusammenhängt: um nämlich das Anstreben zum Stützen noch bestimmter zu charakterisieren, werden ringsum Furchen, Kannelüren am Zylinder aufwärts gezogen, welche, energische Schattenstreifen erzeugend, das Auge nötigen, an ihm hinanzusteigen, und mit den Gräten oder Stegen, welche zwischen ihren Eintiefungen heraustreten, die konzentrisch angespannte, durch die Anspannung eine scharfe Ausquellung hervorpressende Kraft darstellen; das Motiv aus der analogen Natur, das dieser Form (Rhabdosis) zugrunde liegt, hat Bötticher (a. a. O. S. 135) im Stengel der Schirmtragenden Dolde nachgewiesen, wo denn eben in der Eigenschaft des Schirmtragens die Vorankündigung jener obern Ausbreitung liegt. Eine dazwischengeschobene Platte wird den Zusammenstoß jener Ausbreitung mit dem Architrav mildernd, schützend, überleitend vermitteln. Nehmen wir nun hinzu, daß der Druck von oben auf den untersten Teil der Säule auch hier Ausschwellungen motivieren muß, durch die sich ihr Körper vom Unterbau abheben wird, und daß etwa auch hier eine dazwischengefügte Platte den Zusammenstoß mit dem Unterbau vermitteln wird, so haben wir die organische Dreigliederung der Säule in Fuß, Schaft, Kapitell und damit eine neue klare Form jenes Zahlengesetzes (§ 570, 2). Eine andere, stärkere Art der Belebung wird der gewölbetragende Pfeiler fordern; die ausquellenden Rippen der Gewölbegurten bedingen besondere Ansätze, die an ihm auswachsend ihnen zum Träger dienen (Dienste) oder sich in sie fortsetzen. Der Bündel von Rundstäben, zu welchem dadurch der Pfeiler sich gestaltet, wird aber nicht als bloß mechanische Ansetzung, sondern als organische Ausquellung erscheinen, wenn tiefe Höhlungen zwischen ihnen eine in der Anspannung sich zusammenfassende und dadurch wieder die konvexe Rundung hervorpressende Kraft zum Ausdrucke bringen. Auch hier klingt ein Naturgebilde an: der Stengel

von Pflanzen, die aber nicht Schirme, sondern weiter verzweigt runde Früchte, Kürbisse, Heidelbeeren, glockenförmige Blumen (salvia splendens) tragen (s. Metzger, Gesetze der Pflanzen- und Mineralienbildung angewendet auf altdeutschen Baustil S. 8 und Taf. III), was dem gewölbstützenden Körper entspricht. Die weitere Umbildung, welche in der Übereckstellung liegt, wird bei der Darstellung der gotischen Baukunst zur Sprache kommen. Ähnliche Belebung wie an der Säule wird nun auch kleineren Stützen angemessen sein; so erhält die Triglyphe als viereckig aufstrebende Stütze des Kranzgesimses winklicht eingeschnittene Furchen nach Art ähnlich gefurchter Pflanzenstengel. Anders wird es sich mit Körpern verhalten, welche vereinzelt und selbständig aus Wand oder Pfeiler hervortreten, um scheinbar oder wirklich eine Last, Balkon, Fensterbank, Kranzgesimse, Gewölbegurten, auch Bildsäulen u. dgl. zu tragen: Konsolen, Kragsteine; ihre Vorderseite wird eine ausgeschweifte Grundform annehmen, welche schon den eigentlichen Gliedern angehört, wiewohl sie in verschiedenartiges Ornament ausblühen mag. Wir müssen aber von dieser Erwähnung selbständigerer, einzeln eingesetzter Ausladungen noch einmal zur Umbildung der Oberfläche von Hauptkörpern zurückkehren. Nicht nur die freistehende Stütze nämlich, sondern auch die Wand soll in einer durchgegliederten Baukunst in einer Weise belebt werden, welche die Einförmigkeit ihrer Fläche teilt und ihr zugleich den Charakter des Aufstrebens gibt durch hinansteigende Ausladungen, welche die Dienstleistung des Tragens dem übrigen Körper abzunehmen scheinen oder zum Teil wirklich abnehmen: dies sind Halbsäulen, Pilaster, Lisenen, Formen, deren Motiv aus der Architektur selbst entlehnt ist. Die bedeutenderen Bildungen nun, die wir hier zuerst aufgeführt, gehören der Vorbereitung und Motivierung des Kontrastes an: ehe das Auge bei dem Zusammenstoße der Kraft und Last ankommt, sieht es denselben in schlank ansteigenden Formen vorangekündigt, die Kraft gerüstet zum Kampfe, bewegt ihm entgegenstrebend. Der Zusammenstoß selbst aber drückt sich nun samt seiner Lösung in den eigentlichen Gliedern aus, zu denen wir jetzt, nachdem wir sie im Bisherigen nur teilweise beigezogen und angedeutet, übergehen, um sie für sich im Zusammenhang zu betrachten. Die Glieder sind teils runde, teils geradlinige Profilbildungen, welche an allen wesentlichen Grenzen des Baus hinlaufen und die doppelte Bedeutung haben, sowohl die Grenze und den an ihr stattfindenden Kampf

der Kräfte durch eine energische Scheidung zu markieren, als auch diese Scheidung wieder aufzulösen, das Vorangehende zu dem Folgenden in organischem Übergang hinüberzuführen. Sie erscheinen zwar auch als äußerste Einfassungen, wie das Kranzgesimse des Giebelfelds, dies aber nur für den Anblick von einem gewissen Standpunkt aus, denn an sich führt im Gebäude alles ineinander über; so ist jenes Kranzgesimse die Bordbahn des Dachs, tritt also scheidend und vermittelnd zwischen dieses und das Giebelfeld. Man kann die einzelnen Glieder nicht danach einteilen, daß sie scheiden, Konflikt ausdrücken oder hinüberführen, den Konflikt lösen: das Konflikt-Ausdrückende ist zugleich auch lösend; die runde Ausladung, welche von der Last hervorgedrängt erscheint und daher allerdings vorherrschend den Zusammenstoß ausdrückt, hat doch durch ihr Profil auch die Bedeutung, das Vor- und Zurückstehende, Tragende und Getragene aufeinander zurückzuführen, und das Geradlinige, was wie ein Band zusammenhält, schneidet zugleich durch das eckige Profil seiner Hervorragung einen Hauptteil vom andern mit scharfer Bestimmtheit ab. Die Glieder gemahnen so an die Interpunktion in der Schrift, welche zugleich logisch teilt und verbindet; tiefer ist die schon oft gebrauchte Vergleichung mit der Kopula in der Rede, welche allerdings wesentlich Band ist, aber als solches ebensosehr den Gegensatz von Subjekt und Prädikat markiert, denn gerade das dazwischentretende Bild zeigt, wie diese Momente einer Verknüpfung bedürfen. Aber auch mit Hervorragungen und Schattenstreifen am Organischen, wie mit Augenknochen, Brauen, Augenlidern sind die Glieder zu vergleichen; ein stattlicher Bau ohne kräftig ausgesprochenes Dachgesimse gleicht einem Gesichte mit kaum sichtbaren Augenbrauen, schmalen, dünnen Lidern und dürftigen Wimpern; das gewöhnlichste Tischlergeräte, Türe, Lambris ist ohne Glieder einem solchen faden Gesichte gleich. Die tiefste und wahrste Vergleichung aber ist die mit den Gelenken des organischen Leibs, die durchaus ebenso wesentlich abteilend, als, mit ihren Einlassungen und Bändern, vereinigend sind wie die Glieder in der Baukunst. Nunmehr erst leuchtet ein, was bei allem über die Gliederung im Großen bisher Gesagten auf die eigentlichen Glieder Hinüberweisendes bemerkt ist: diese sind der schließliche künstlerische Ausdruck jener ganzen struktiven Belebung, wodurch das Bauwerk zu einem rhythmisch bewegten Organismus wird. Überblicken wir nun die wesentlichsten Formen. Den Hauptunterschied begründet das runde

und geradlinige Profil. Unter den runden Gliedern sind es die konvex ausgebogenen, welche, wie schon gesagt, zunächst dem Ausdrucke des Kontrasts dienen, denn sie erscheinen einfach als Anschwellungen, hervorgebracht durch eine Fiktion, welche spielend annimmt, der Stoff sei ursprünglich weich gewesen und durch den Druck der Last herausgequollen. Fassen wir nun sogleich den oben erst flüchtig berührten Punkt des Zusammenstoßes der Säule mit ihrer Last in das Auge, so sehen wir hier die herauspressende Gewalt in dem sogenannten Wulst (Echinus) ausgedrückt; wir können in ihm nicht wie Bötticher das Motiv eines Blätterkelchs mit ganz übergelegten Blättern, also eine überfallende Welle finden; das ästhetische Motiv, das den Gliedern zugrunde liegt, kann allerdings nur frei spielende Andeutung eines Analogons aus der Natur oder verwandten mechanischen Formen sein und die Vorstellung einer förmlichen Übertragung führt zum Widersinn; dies gilt natürlich auch von jener Fiktion des Ausschwellens eines weich gedachten Stoffs: sie wird in der Andeutung gleichsam wieder zurückgenommen, sonst müßte ja die ganze Form der unterliegenden Masse als zerdrückt dargestellt werden, oder wenn man lieber will, das Zurücknehmen objektiviert sich als augenblickliche Wiederverhärtung der Masse, welche nur eine mäßige Anschwellung zuläßt; allein die Analogie muß doch wirklich zutreffen; ein Blätterkelch aber kann auch nicht einen Augenblick nur analog als einer drückenden Last untergelegt vorgestellt werden, weil er völlig kraftlos, widerstandlos ist. Ist daher ein solcher dem Wulste des dorischen Säulenkapitells durchgängig aufgemalt und tritt am ionischen als sogenannter Eierstab plastisch hervor, so können wir diese vegetabilische Form nur als weiteren ornamentistischen Zusatz, der sich aus dem Profile der Ausschwellung ergab, nicht als ursprüngliches Motiv derselben fassen. Den Pfühl (Torus) faßt Bötticher als einen Bundwulst, d. h. eine Anhäufung von umgeflochtenen Bändern, wonach wir ihn nicht hieher zu den Gliedern, die einen Konflikt, sondern erst nachher zu denen zu ziehen hätten, die eine Verknüpfung ausdrücken; er erscheint uns aber in der regelmäßigen Form des vollen Halbzirkes als eine durch den Druck einer Last motivierte Ausschwellung, bei welcher kein Motiv gegeben ist, daß sie nach der einen oder andern Seite überneige, weil ein Hinanlaufen oder Ablaufen in einer oder mehreren Einziehungen daneben in gesonderter Weise ausgedrückt ist; die Bänderumflechtung aber ist dann nur als

ein Ornament zu fassen, das spielend andeutet, als müsse diese Ausquellung, weil sie sich nach keiner Seite anlehnt, durch ein Riemengeflechte zusammengehalten werden. Bei gedrücktem Profil (als umgekehrter Wulst) dagegen hat der Pfühl diese Anlehnung und eignet sich wieder für das Blätterornament. Was nun die konkaven Glieder für sich betrifft, so ist die ganze Einziehung, Hohlkehle, Trochilus, als völliger Halbzirkel eine Einpressung zwischen zwei Ausschwellungen, welche zugleich ein energisches Einschlucken, Zusammenziehen der Kraft vor ihrer Ausladung anzeigt; sie gehört in dieser völligen Ausbildung der gotischen Baukunst an, wo wir sie näher würdigen werden. Ihre (nicht reinen, sondern nach einer Seite ausgezogenen) Hälften dagegen stellen als Anlauf und Ablauf die Zurückführung eines schmäleren Körpers auf einen überragenden oder unterliegenden breiteren Körper dar, wo es dem Gefühle überlassen ist, ob es diese Linie einem leichten Drucke der Last zuschreiben will, der diese freiere Ausbreitung zuläßt, oder ein ganz freiwilliges hinanstrebendes und abfließendes Ausquellen der Masse anzunehmen vorzieht; jenes wird mehr bei der großen Architektur, wo diese Kehlen sich an schwere Platten aufwärts anschmiegen oder abwärts als Unterstes einer von oben gedrückten Masse anlegen, dieses bei Gefäßen der Fall sein. Bei diesen konkaven Formen ist es vorzüglich, wo die Schattenwirkung ihre Energie ausübt, daher der Name scotia. Hier erst, als Verbindung des konvexen und konkaven Profils, haben wir nun die Welle (Kyma) aufzuführen. Sie zeigt offenbar einen spielenden Übergang zwischen dieser freieren Ausbreitung und jener abgenötigten Auspressung an. Die steigende Welle drückt eine Belastung aus, die zu unterst eine Ausschwellung bewirkt, weiter nach oben aber der Masse vergönnt, in leichterem Spiele der Einziehung und Wiederausbreitung sich dem Überragenden anzulegen; bei der fallenden Welle geht dieselbe Bewegung von dem schmäleren Körper der Last nach der überragenden Unterlage hin. Die verkehrt steigende und verkehrt fallende Welle bringt ein Spiel der Kräfte zur Anschauung, worin der Druck anfangs leichter wirkend der Masse nur die konkave Bewegung, dann stärker zwingend die konvexe Ausschwellung abgewinnt. Der Blätterschmuck gibt der Doppelbewegung ihren organisch ästhetischen Ausdruck. — Sehen wir nun in allen diesen Gliedern den leichteren oder stärkeren Konflikt ausgedrückt (wiewohl so, daß die Überleitung oder Lösung zugleich mitgegeben ist), so symbolisieren dagegen andere

zunächst die Verknüpfung. Diese können allerdings nicht aus einem der Masse selbst, als wäre sie eine bewegte, untergestellten Motive, sondern nur aus der Analogie eines von außen mechanisch Angelegten erklärt werden, welches den ästhetischen Anschein hat, als verhindere es eine Wirkung des Konflikts, welche bis zur Zerstörung der Form fortginge. Bötticher, der ihre Bedeutung spezieller darin findet, daß sie die übrigen Glieder als der Kernform verknüpft darstellen sollen, nennt sie Heftbänder. Zu den zarteren Formen dieser Art gehört ein Glied von rundem Profil: der Stab, dessen Name unpassend auf die hinanstrebenden gotischen „Rundstäbe" übergegangen und überhaupt unrichtig ist; er stellt eine zusammenhaltende, umgelegte Schnur dar, die in der sogenannten Perlenschnur sich plastisch als eine Spange ausspricht, woran Astragalen gefaßt sind. Von eckigem Profil ist der Riemen (sonst auch Leistchen), der einfach oder in mehrfacher Umwicklung (spira) die ausquellende Masse zusammenhält, als habe er sie am Platzen zu hindern; das Letztere ist z. B. unter dem Wulste des dorischen Säulenknaufs der Fall, wo diese Form von der Ähnlichkeit eines mehrfach umgewundenen Rings den Namen annulus erhalten hat. Wenn man den Pfühl, der seinen lateinischen Namen von der aufgemalten oder angebildeten Riemenumwicklung hat, nicht, wie oben geschehen, in der Reihe der Schwellungen, die aus einem Druck hervorgehen, aufzählt, sondern als verstärktes Heftband faßt, so bleibt unklar, warum denn gerade am Fuße der jonischen und attischen Säule ein so starker Bandwulst nötig sei. Ein etwas breiteres Heftglied von eckigem Profil ist das Band oder der Streif, dem das Motiv einer gewobenen Binde, wie sie namentlich als Kopfschmuck üblich war, taenia, ursprünglich zugrunde liegt: die am häufigsten angewandte Verknüpfung, die durchgehende, Alles umsäumende Form. Sie säumt aber bloß eine Mehrheit von Gliedern ab, wogegen es noch einer stärkern Form braucht, um einen ganzen Hauptteil abzuschließen und zugleich ein kräftiges Übergangsmoment zu einem folgenden zu bilden. Dies ist die Platte, Plinthus oder Abakus. Nicht immer treten diese beiden Bedeutungen in gleicher Stärke ein; ganz klar sind sie vereinigt in dem Abakus des Säulenfußes und Säulenknaufs: an dieser Stelle bedarf das Auge eines zwischen Unterbau und Säulenfuß, zwischen Hauptbalken und Kapitell eingefügten Körpers, der energisch nach zwei Seiten abschließt, scheidet, durchschneidet, zugleich aber nicht nur den Zusammen-

stoß mildert, vermittelt, sondern auch rhythmisch die wiederkehrend gleiche Form in der Tafel des Unterbaus, im Gebälk und Kranzgesimse ankündigt; dagegen herrscht der nur abschließende Charakter in der stark vorspringenden Platte der Kranzgesimse, welche wirklich den äußersten Saum eines Baus bilden kann und mit schützender Überragung das Ganze einrahmt. Man sieht also an diesem stärksten unter den geraden Gliedern, daß sie ebensosehr durch- und abschneidend trennen, als auch verbinden. — Diese Glieder nun treten in einfacher oder reicherer Verbindung zu Gesimsen zusammen und umsäumen so alle bedeutenden Grenzen, wo Hauptteile des Baus wie Säule und Last zusammenstoßen, betonen weniger ausgesprochene Teilungen wie zwischen Sockel und Mauer, fassen die Öffnungen der Türen und Fenster ein und erscheinen in obengenannter Weise zum Teil auch als äußerster Rahmen eines ganzen Baus. — Wir haben hier die Glieder der klassischen Baukunst systematisch wie absolute aufgeführt; denn sie tragen den Charakter einer organischen Notwendigkeit, der sie zu Mustern erhebt, nur nicht in dem toten Sinne, als ob sie keiner Fort- und Umbildung fähig wären. So liegen sie selbst der gotischen Architektur zugrunde und wir werden finden, wie durch Abschrägungen, tiefe Einkehlungen und stärkere Ausschwellungen, veränderte Stellungen dieser Formenwelt eine neue Seele eingehaucht wird.

§ 573

In unmerklichem Übergang setzen sich diese Formen in das eigentliche Ornament fort, das mit dem Scheine struktiver Dienstleistung, der den Gliedern eigen ist, nur in näherer oder entfernterer Erinnerung zusammenhängt und im Wesentlichen ein spielendes Ausatmen dieser Scheinfunktion darstellt. Bestimmter treten hier neben geometrischen, technischen vegetabilische, ja tierische und menschliche Bildungen hervor und in ihnen liegt die tiefere Bedeutung, daß die abstrakten Formen der Baukunst auch die Grundlagen des organischen Lebensgeheimnisses enthalten (vgl. § 558). Endlich blüht das innere Leben in den Schmuck der Farbe aus. Das architektonische Gesetz verlangt aber für

jene organischen Formen strenggemessene Stilisierung, für die Farbe, daß sie die reine Wirkung der Gliederung im Großen und Kleinen nicht verdecke, sondern ausspreche; sonst entstehen unstatthafte Übertragungen der einen Art der Phantasie in die andere (vgl. § 532—541).

Wir haben gesehen, daß die Formen, die wir in und mit den Gliedern zusammenfaßten, zum Teil noch wirklich fungieren, insgesamt aber wenigstens noch den Schein tragen, als seien sie durch eine struktive Kraftwirkung motiviert. Bötticher nun bestimmt das Ornament dahin, daß es die Funktion der Kernform durch ein analoges, aus der Natur (oder mechanischen Welt) entlehntes Schema symbolisch charakterisiere; da er aber bei sämtlichen Gliedern ein solches Analogon (Blätter, Stickereien usw.) als ursprüngliches Motiv ihrer ganzen Gestalt annimmt, so fällt hier der Unterschied von Glied und Ornament weg und kann solches, was wir entschieden bloßes Ornament nennen, wie die Blumenformen der Akroterien, in Einem Zuge mit jenen Formen, die wir Glieder nennen, aufgeführt werden; jene Akroterien wie die First- und Stirnziegel mit ihren Blumen erscheinen dann einfach als frei beendende dekorative Glieder. Wir dagegen glauben solche Formen, wie die letzteren, von jenen Ausschwellungen und Bändern, welche, obwohl nur in freiem Scheine, noch als Wirkungen struktiver Notwendigkeit sich darstellen, unterscheiden zu müssen; aber auch so bleibt die Grenze allerdings schwankend. Wohin ist z. B. am dorischen Gebälke die regula und via mit den Tropfen zu stellen? Kündigt jene das Triglyphon als Stütze des regenableitenden Geison (Dachgesimses) an, charakterisiert dieses nur die vorspringende Richtung des letzteren, wie Bötticher annimmt, so dienen doch beide weit nicht ebenso dem ästhetischen Ausdrucke des Scheins einer wirklichen Funktion, wie die Welle, der Wulst, die Bänder, und nicht anders verhält es sich bei der Deutung aus Reminiszenzen des Holzbaus (Dielenköpfe, Verzahnung des Deckbalkens), denn dieser Nachklang wäre ja bloßes Spiel ohne allen Anspruch, daß man wirklichen Holzbau hier sehe. Es wird sich schwer eine schärfere Bestimmung für das Ornament finden lassen, als die des Paragraphen: eine spielende Ausatmung desjenigen Dekorativen, das noch scheinbar fungiert, wobei der Zusammenhang mit dem letzteren ein näherer oder entfernterer sein kann. So sind nach

unserer Ansicht die Blätter, Blumen, Web-, Stick-, Flechtmuster, welche den Gliedern angesetzt sind, nicht durchgängig ursprüngliches Motiv, sondern der Schein der Funktion, der in den Gliedern liegt, gibt der Phantasie weitern Anlaß zu einer spielenden ornamentistischen Anlegung von Formen individueller Art, die anderswo dem Ähnliches leisten, was das Glied zu leisten scheint. Dabei ist aber ein großer Unterschied: einige dieser spielenden Bezeichnungen sind inniger, naturgemäßer, so die Muster von Bändern, Geflechten, um ein Halten, Binden, Tragen zu bezeichnen, die Meereswelle, um die regenableitende Leistung des Kranzgesimses auszudrücken; andere aber sind willkürlicher, entfernter, wie die Blätter und Blumen, welche Gliedern angelegt sind, die eine Ausschwellung durch Belastung ausdrücken. Aber selbst ein Übergang in tierische Form kann wieder sehr innig charakterisieren, wie die griechischen Löwenköpfe und gotischen Tiergestalten als Wasserspeier. Von der Volute am jonischen Kapitell wird in der Geschichte der Stile die Rede sein. Die Akroterien, die Palmettenaufschläge der First- und Stirnziegel haben mit den fungierenden Kräften nur noch den ganz entfernten Zusammenhang, daß die aufstrebende Kraft noch eine letzte freie Blüte entwickelt: fast wie Uhlands Schlußsonett, das eben noch gedichtet sein will, damit die Sonettenreihe ein Punktum habe; ebenso die gotischen Fialen und Schlußblumen. Dagegen ist der Rund- und Spitzbogenfries der romanischen und gotischen Bauart ein Ornament, das fast die innigere Bedeutung eines Gliedes hat, denn es ist motiviert durch die Reminiszenz an die wirklichen gesimsartigen Wölbungsreihen, welche übergebaute Stockwerke zu stützen hatten. Soviel über die fließende Natur der Grenze zwischen Glied und Ornament und zugleich über das Wesen des Letztern in seiner nächsten Bedeutung. Der Mißbrauch des Ornaments wird da beginnen, wo alle und jede Erinnerung an das organisch Wirkende, aller und jeder Ausdruck einer naturgemäßen Ausatmung der Kräfte erlischt, wo das Spiel bodenlos wird oder sogar zum Widerspruche gegen das Organische in der Wirkung der tektonischen Kräfte ausartet, wie die Anfügung wesentlicher Momente des Architravbaus als bloße Zierat an den Gewölbebau; der Spielraum ist aber dennoch ein großer und dürfen einer fruchtbaren Phantasie, dem Reichen und Prachtvollen die Grenzen nicht zu eng gezogen werden. Die Gebiete nun, aus denen das Ornament entnommen wird, haben wir soeben bei der Frage über die charakterisierende Beziehung desselben

zum Gliede bereits berührt; sie sondern sich, genauer betrachtet, in zwei Hauptsphären: unorganische und organische Formen. Die unorganischen Formen sind zunächst geometrische Linienspiele, wie Mäander, Zickzack, Schachbrettverzierungen u. dgl. Man hat erkannt, daß sie größtenteils nicht unmittelbare, willkürliche Erfindung, sondern aus mittelbarer Quelle, aus mechanischer, schmückender Technik, nämlich der Kunst des Mattenflechtens und Teppichwirkens als der ursprünglichsten Bildnerin des Umschließenden im Zeltbau entnommen sind (vgl. Semper, Die vier Elemente der Baukunst S. 56 ff.). Aber die Baukunst entlehnt ihre Ornamentformen auch aus ihrem eigenen Gebiete; ein Beispiel hatten wir oben im Rund- und Spitzbogenfries; Anderes, wie Halbsäulen, Lisenen, Pilaster, haben wir im vorhergehenden Paragraphen in die Sphäre der massenteilenden Gliederung gezogen, ebenhieher gehören Blendarkaden, Blendfenster, Wiederholung des Fensters im Fenster, Spitzgiebel u. dgl., allein auch diese an sich über dem bloßen Ornament liegende Sphäre geht unmerklich in dasselbe über und so wiederholen sich denn architektonische Formen, wie Säulchen u. dgl. vielfach im Kleinen, im bunten Spiele der bloßen Verzierung. Eine ungleich reichere Quelle von Ornamentmotiven ist nun aber das Gebiet der organischen Formen, und zwar das vegetabilische, denn nur in engen Schranken (der Grund dieser notwendigen Sparsamkeit ist schon zu § 558 ausgesprochen) tritt das animalisch und menschlich Organische hinzu. Diese belebtere Formenfülle verkündigt, daß die Kunsttätigkeit, nachdem sie in der Gliederung das Wesentliche geleistet, nun in freierem Empfindungsschwung dichtend ihr inneres Leben erklingen läßt, es ist ein Hinüberblühen in das benachbarte Kunstgebiet der Plastik, doch wohl zu unterscheiden von den Anlehnungen der eigentlichen Plastik, wie ihr gewisse Stellen des Bauwerks, Metopen, Giebelfelder, Portale usw. eine natürliche Stelle bieten. Dieses Hinüberblühen hat nun den tieferen Sinn, den der Paragraph mit Zurückweisung auf § 558 ausspricht, es ist der schwungvollere Ausdruck des Bewußtseins, daß das Gliederungs- und Symmetriegesetz der Baukunst ein allgemeines, auch dem organischen, ja geistigen Leben zugrunde liegendes ist; allein gerade daraus folgt, daß nicht in die wirkliche Zufälligkeit der individuellen freien Form übergegriffen werden darf; der Begriff, daß die Baukunst die allgemeinen Grundlagen auch des organischen Lebens herausstellt, greift auch über die wirklichen or-

ganischen Formen, in denen sie spielend dieses Geheimnis verrät, wieder über, und dadurch stellt sich das Gesetz fest, daß auch diese belebteren Formen geometrisch stilisiert werden müssen. Das Geometrische leiht nicht nur Ornamentmotive, sondern es beherrscht alles Ornament, gerade namentlich in der Nachbildung des Vegetabilischen, ja hier ist zum Teil nicht von einem Nachbilden, sondern von einem Zusammentreffen zu sprechen, wie wir denn bei dem gotischen Ornamente sehen werden, daß der messende Künstlergeist von seinem eigenen Gesetz auf dieselben Blattstellungen geführt wurde, wie der Naturgeist in seinem unbewußten Schaffen in der Pflanzenbildung. Aber selbst in der freigebildeten Karyatide ist, freilich in höherer Verklärung, noch die Strenge architektonischen Stils; jene Jungfrauen des Erechtheums tragen frei, sie wollen tragen, und eben in diesem Willen hält sich die Gestalt streng und gemessen zusammen, der Druck der Last, wie er durch die ideale Säulenachse in diesen schönen weiblichen Körpern hinabgeht, ist von ihnen energisch aufgefangen und in eine muskelkräftige Gegenstemmung verwandelt. — Aber auch in die Malerei blüht die Baukunst, ebenfalls abgesehen von den eigentlichen Anlehnungen, hinüber. Hier stehen wir vor der schwierigen Frage der Polychromie der Baukunst. Da das Klassische ein Mustergültiges ist, so ist diese Frage als eine historische aufgetreten. Seitdem aber Hittorf in seinem Werke: Restitution du temple d'Empédocle à Selinunte ou l'architecture polychrôme chez les Grecs (Paris 1851) mit einer Fülle von Gründen gezeigt hat, daß der griechische Tempel durchaus bemalt war, muß man, da ein so weitgehender Farbenschmuck selbst durch die Autorität der Griechen nicht zum unbezweifelten Dogma werden kann, zunächst vom Historischen wieder absehen und rein objektiv prüfen, ob und wieweit Polychromie der Architektur dem Schönheitsgesetze entspreche, und je nachdem das Urteil ausfällt, die Griechen entweder auch darin anerkennen oder ihr Gefühl verwerfen, oder endlich einen dritten Weg suchen, den wir im Weitern bezeichnen werden. Keine Kunst ist so sehr auf die reine Form im Sinne des Räumlichen gestellt, wie die Architektur. Die Farbe spricht (vgl. § 247) die innerste Qualität der Dinge als eine gährende, lebendig webende, mischende aus; sie hat dadurch eine Wärme, einen Stimmungsausdruck, welcher einer Kunst der kalten, reinen Messung widersprechend, zu subjektiv für diese Anwendung scheint. Allein wir haben auch von einem statischen Leben

von einem Organismus, von einem Auftauen gefrorner Linien in der Phantasie des Zuschauers, von einem Ausblühen des Gefühls im Ornamente, welches der Wahrheit, daß hier die Grundlage aller Lebensformen das bildende Gesetz ist, auch durch Nachahmung der vollen individuellen Gestalt den lebendigeren Ausdruck gebe, gesprochen und wir fassen dies Alles dahin zusammen, daß diese am strengsten objektive Kunst, gerade weil sie so sehr objektiv ist, daß sie nur in der Allgemeinheit des Rhythmus bloßer Verhältnisse und Linien sprechen kann, ganz besonders eine Kunst der bloßen Stimmung und in diesem Sinne höchst subjektiv ist. Diese Stimmung darf und soll sich denn auch in der Farbe aussprechen: als hätte der Bau wie ein Baum, eine Blume durch innere Säftegärung sich selbst gebildet und gebaut, schlägt sich sein inneres Geheimnis als warmes Pigment auf der Oberfläche nieder. Es ist an sich kein nötigender Grund vorhanden, diesen Niederschlag auf die Stellen, an welchen das innere Leben empfindungsvoller hervortritt, auf Glieder und Ornamente zu beschränken; die Hauptflächen sind ja Momente der Gesamtgliederung, also in die allgemeine Bewegung hineingezogen, sie müssen ihr obwohl weniger offenbares Leben, das an jenen Punkten nur stimmungsreicher hervorblüht, selbst auch in der Farbe aussprechen dürfen. Daraus ergibt sich zunächst als einziges Gesetz, daß die Farbe dieses Leben nicht verdecke, sondern hervorhebe, daß also die Glieder und Ornamente lebhafter, die Hauptmassen nach dem Umfang ihrer Flächen einfacher, bescheidener, mit gedämpften Tönen bemalt seien und daß die teilenden Felder, Linienzüge usw., womit die Malerei die Einförmigkeit der großen Flächen bricht, ihren natürlichen Gliederungsteilen entsprechen. Allein es kommt nun ein weiteres Moment in Betracht, das, zunächst äußerlich, doch auf das Grundwesen der Baukunst zurückführt und allerdings eine beschränkende Bestimmung mit sich bringt. Der Farbenauftrag kann den Zerstörungen des Wetters nicht so dauernd widerstehen, wie die feste Form; diese sind zwar geringer im glücklichen Himmelsstrich, doch müssen wir auch an den griechischen Tempeln jetzt mühsam die Farbenspuren zusammensuchen, im nordischen Klima aber sind sie so stark, daß die Farben in der kürzesten Zeit verschwinden. Nun ist aber die Baukunst nicht nur, weil sie eben einmal das festeste Werk hinstellt, sondern an sich ihrem ganzen Geiste nach dauernd, monumental; daher steht ein an sich ästhetisch noch so wohlbegründeter Anflug von höchst ver-

gänglicher Natur mit ihrem Wesen in Widerspruch und was an sich aus obigen innern Gründen wohl zulässig wäre, unterliegt aus weitern, physischen Gründen, die aber auch zu innern Gründen werden, einer wesentlichen Einschränkung. Dies trifft auch die griechische Baukunst, deren Farben durch die Gunst des Klimas nur relativ länger aushielten; der Süden kann weitergehen in der Polychromie als der Norden, aber er ist zu weit gegangen und zwar auch dann, als die anfangs nur aufgemalten „Ornamentschemata plastisch ausgesprochen wurden" (Bötticher a. a. O. Einl. S. 18), denn auch das plastisch profilierte Ornament wurde noch überdies bemalt und ebenso die Hauptflächen immer wenigstens mit einem Farbenton überzogen. Hätten die Griechen gewußt, daß einst ihre Tempel in der Naturfarbe des Materials dastehen werden und daß die spät nachfolgenden Geschlechter so schwer sich entschließen können, zu glauben, daß der herrliche Marmor einst über und über bemalt gewesen, so hätten sie wohl strenger den Farbenschmuck auf die geschütztesten Stellen beschränkt. Diese Beschränkung ist nun, wie gesagt, dem Norden noch nötiger und muß daher hier weitergehen. Allein der genannte Widerspruch rät überhaupt ein anderweitiges Auskunftsmittel und dieser oben angedeutete Mittelweg führt auf die Anmerkung zu § 562 zurück. Ist nämlich der Farbenschmuck der Baukunst ästhetisch gerechtfertigt und fordert doch ihr Wesen schlechthin das Dauernde, so wird die beste Auskunft die sein, nicht nur überhaupt durch den natürlichen oder künstlichen Farbenton des Materials an sich zu wirken, sondern durch ebendenselben auch verschiedene Farbenwirkungen hervorzubringen. Es ist zu § 562 in dieser Richtung namentlich vom Backstein die Rede gewesen; er kann mit dem Stein verbunden, es können aber auch verschiedene Steinarten für die Hauptmassen und für das Glied und Ornament gewählt oder endlich Backstein und verschieden gefärbte Steine verbunden werden. Teilweise Bemalung ist auch so nicht ausgeschlossen, aber je rauher das Klima, desto mehr wird sich die Farbe, die freilich der verputzte Riegelbau nicht entbehren kann und viel reicher entwickeln dürfte, als er es tut, in das Innere zurückziehen. Von diesem ist jedoch hier eigentlich nicht die Rede, denn diese Seite führt zu den anhängenden Künsten, welche dem durch die Baukunst umschlossenen Raume mit Rücksicht auf anderweitige Momente, Gottesdienst, Luxusbedürfnis usw. seine Ausschmückung zu geben haben. — Wenn nun

die Baukunst jenes Stilgesetz im Ornamente und das oberste Gesetz der Polychromie, daß sie die Wirkung der Gliederung nicht verdecken soll, mißachtet, so entsteht ein unstatthafter Übergriff in die Plastik und Malerei; ja in die letztere auch abgesehen von der Bemalung durch die Formen selbst, denn sind einmal die Schranken übersprungen, so wird nicht nur in das Gebiet der Plastik überhaupt eingegriffen, sondern das an sich schon unstatthaft überwuchernde Plastische überdies malerisch behandelt in einer Weise, wie es die Plastik nicht darf, und solches, was der Plastik ganz verschlossen ist, wie faseriges Pflanzendetail, Wolken u. dgl., in der Architektur nachgebildet. Die unreife und überreif willkürliche Baukunst gibt davon reichliche Belege. Die Mißachtung, richtiger der bewußte Frevel der Verhöhnung des statischen Gesetzes, geht übrigens dann natürlich tiefer als bloß auf das Ornament: man will mit ganzen architektonischen Massen malen, ja musizieren, tanzen und witzig dichten. Von solchen rein unberechtigten Übergriffen wird jedoch die Geschichte der Baustile die malerische Auffassungsweise in der Architektur, wie sie ganzen Völkern und Epochen eigen ist, wohl zu unterscheiden haben.

b.

Die Zweige der Baukunst.

§ 574

1 In der Baukunst als der am strengsten objektiven und keinen
naturschönen Stoff im engeren Sinne nachbildenden Kunstform
können aus sämtlichen Teilungsgründen § 539. 540 keine selb-
2 ständigen Zweige abgeleitet werden. Eine solche Untereinteilung
kann sich hier nur auf die Zusammenstellung der architektonischen
Tätigkeit, welche untergeordneten Zwecken, mit derjenigen, welche
dem absoluten Zwecke dient, also auf den in § 556 enthal-
tenen Umriß ihrer Sphären gründen, und dadurch wird das
historische Moment (§ 541) hier zur Grundlage eines für alle Zeit
3 stehenden Unterschieds. In den so gebildeten Zweigen erst er-
halten jene andern Teilungsgründe nachträglich ihre Bedeutung

und treten bemerkenswerte Anklänge an die klar geschiedenen Zweige anderer, reicherer Kunstformen hervor.

1) In § 538 ist gezeigt, wie ein Unterschied, der in andern Kunstformen nur großartige Zweige begründet, in der bildenden Kunst selbständige Künste bedingt: haben wir in der Poesie Epos, Lyrik, Drama, so entsteht uns dagegen hier die Kunstgruppe: Baukunst, Bildnerkunst, Malerei. Diese Teilung ruht, wie ebenfalls gezeigt ist, auf den Verbindungen der Arten der Phantasie, welche in § 404 aufgeführt sind: bildende, empfindende, dichtende, und in ebendiesen Verbindungen liegt auch der erste Grund einer weiteren Teilung in untergeordnete Zweige (§ 539). In den weiteren Künsten, die der Gruppe der bildenden angehören, macht sich nun dieses Teilungsprinzip allerdings schon in bestimmterer Weise geltend, die Baukunst aber hat dadurch, daß sie der Gruppe angehört, in welcher die Zweige als ganze, selbständige Künste auftreten, sozusagen ihren Teil dahin: sie ist Zweig und treibt nicht selbst gleichwiegende, koordinierte Zweige. Der Grund davon liegt zunächst in ihrer streng objektiven Natur: nur wo einmal das subjektive Leben in wärmer beseelender Kraft eindringt, können verschiedene Mischungen des Objektiven und Subjektiven und die ihnen entsprechenden Verbindungen zwischen den Arten der Phantasie (vgl. den Schlußsatz in § 539) hervortreten und klar geschiedene Zweige, deren jeder unbezweifelt dem rein ästhetischen Kunstgebiet angehört, begründen. Man bedenke ferner, daß die Verbindungen zwischen den Arten der Phantasie wesentlich durch die verschiedene Weise, wie sie sich zu dem Stoffe des Naturschönen, welcher nachgebildet wird, verhalten, das Auseinandertreten einer Kunst in bestimmte Zweige bedingen, daß also z. B. das Epos als die bildende Form der dichtenden Phantasie den Stoff der Menschenwelt und Natur in anderer Weise anfaßt und umfaßt als die empfindend dichtende oder lyrische und als die im reinsten Sinn dichtende oder dramatische Form. Wo aber diese Beziehung zu einem Stoffe nicht da ist, wie in der Baukunst, da können demnach solche Unterschiede auch nicht eintreten. Hiemit ist gesagt, daß das weitere einen Zweigunterschied begründende Moment (§ 540), welches in den Unterschieden der auf den Stoff begründeten Arten der Phantasie (landschaftlich, tierisch usw.) liegt, eben weil ja ohne dasselbe auch die Unterschiede und Mischungen

der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantasie nicht in Wirkung treten können, in die Baukunst keine Teilung einführen kann. Daß ein drittes Moment, der Unterschied der einfach schönen, erhabenen und komischen Phantasie nur den ersteren seiner Gegensätze in diesem Gebiete geltend machen kann, ist schon in § 560 gesagt und es erhellt, daß auch dies nicht hinreicht, eine strenge Zweigeinteilung hervorzurufen: zwischen zierlichen und imposanten Bauwerken besteht kein Unterschied wie zwischen Idylle, Elegie nnd Epos, Ballade, Drama. Die weiteren in § 540 aufgeführten Teilungsmomente dagegen sind ganz anderer Art und treten ungleich bestimmter hervor, jedoch auch nicht so eingreifend wie in anderen Künsten. Was den ersten derselben betrifft, so bedingt der verschiedene Grad des Umfangs allerdings den bedeutungsvollen Unterschied zwischen einfacher und gruppierender Komposition im einzelnen Bauwerk, sowie zwischen einzelnen Gebäuden und Gebäudegruppen; allein jene Verschiedenheit der Komposition gehört der Geschichte der Baustile an und der Gegensatz zwischen dem Einzelnen und dem zyklisch Zusammengestellten kann, so wichtig er ist, nicht ebenso einen Zweigunterschied begründen, wie z. B. in der Malerei das einzelne historische Charakterbild als Porträt und das historische Gemälde, worin eine Vielheit solcher in Handlung gesetzt ist; denn in der Baukunst wächst durch die Verbindung mehrerer Werke nicht ein so wesentlich Neues zu, wie in der nachbildenden Kunst durch die Verbindung vieler Individuen: hier folgt daraus eine ganz andere Behandlung des einzelnen Individuums, in der Baukunst dagegen zeigt nach wie vor der Künstler in der geschlossenen Komposition des einzelnen Werks seine höchste Kraft; ein Forum und ein einzelner Tempel auf demselben verhält sich nicht wie ein dramatisches Gemälde und die Einzeldarstellung eines historischen Charakters. Das andere jener Momente ist der Unterschied des Materials. Derselbe bildet in den Künsten eine neben den Hauptzweigen herlaufende Einteilung, welche mehr oder minder einschneidend hervortritt, er kann aber den Mangel an einer auf jene Hauptmomente begründeten Zweigbildung nicht ersetzen. So besteht in der Malerei aus tieferen Gründen der große Unterschied von Landschaft, Genre, Bildnis, Geschichtsbild und erst weiterhin tritt dann allerdings in einigen dieser Zweige der Unterschied des Materials und der Technik in seiner ganzen Wichtigkeit hervor. Wie bedeutend dieser in der Baukunst ist, hat

schon § 540 Anm. 1 und § 562 gezeigt. Allein abgesehen davon, daß er die eigentliche Zweigeinteilung nicht ersetzen kann, ist auch nicht zu übersehen, daß die soeben zur Verdeutlichung beigezogene Malerei immer und überall das eine oder andere Material wählen und demnach ihren Stil bestimmen kann, während in der Baukunst die Ergreifung verschiedenen Materials namentlich von lokalen Zufällen abhängt. Einige Arten von Bauwerken werden zwar auch da, wo es Stein gibt, immer zweckmäßiger in Holz, andere in Backstein ausgeführt werden, umgekehrt wird für gewisse Arten auch da, wo es keinen Stein gibt, dieser nicht bloß aus struktivem, sondern auch monumental ästhetischem Zwecke um jeden Preis hergeschafft werden müssen, allein diese Arten selbst gründen sich auf ein streng aus der Sache, dem Bauzweck, genommenes Einteilungsprinzip und daher kann der auf das Material begründete Stilunterschied nicht in erster Linie seine Bedeutung geltend machen.

2) Wenn demnach eine solche Einteilung in der Baukunst nur auf die verschiedenen Bauzwecke gegründet werden kann, so ist zunächst nicht zu übersehen, daß dies eigentlich ein logischer Mißstand ist, der so in der Gliederung keiner andern Kunst eintritt, denn nur im Tempel erhebt sich das Bauen zur reinen Kunst, allen andern Bauten wird nur durch Rückstrahlung des künstlerischen Schwungs, den der absolute Zweck im Tempelbau hervorruft, der Stempel aufgedrückt, der ihnen die höhere ästhetische Form verleiht; es wird daher durch jene Einteilung Ästhetisches und nicht rein Ästhetisches koordiniert. Dennoch führt der objektive, geschichtliche, öffentliche, monumentale Charakter, der sich durch jenen Stempel auch über die Gebäudearten ausdehnt, welche nicht der absoluten Idee der Religion dienen, eine Würde mit sich, welche gebietet, jene logische Kluft zu übersehen. Diese Zusammenstellung des absoluten Baus mit den Bauten der relativen Zweckmäßigkeit führt nun, wenn man auf den Schlußsatz von § 541 zurückblickt, zu einem tief bedeutenden Unterschiede zwischen der Baukunst und andern Künsten. Dort ist nämlich gesagt, das Eindringen der zweiten Stoffwelt führe die Schwierigkeit mit sich, daß gewisse Zweige, die es hervorbringt, neben solchen Zweigen, deren Aufkommen sie eigentlich verdrängen müßte, fortbestehen, wie das mythische Gemälde neben dem historischen, das denselben reinen Geschichtsgehalt wie jenes, aber frei von der transzendenten Form

zur Darstellung bringt. Dem mythischen Gemälde (ebenso dem Epos, Mysteriendrama) würde nun der Tempel entsprechen und die Frage nach einer Gattung von Architektur entstehen, die ihn ebenso zu verdrängen bestimmt wäre, wie das rein historische Gemälde das mythische, der Roman das Epos, das reine Drama die Mysterienstücke, wiewohl beide vermöge jenes geschichtlichen Widerspruchs noch nebeneinander beständen. Allein eine solche Gattung gibt es nicht, Tempel und Kirche kann nicht ersetzt werden. Es ist aber auch kein innerer Grund dazu vorhanden und hier liegt denn in der individualitätslosen Natur der Baukunst ein großer Vorteil über andere Künste. Das absolute Haus ist nämlich gar nicht notwendig das Haus eines transzendenten Gottes, sondern kann ebensowohl das Haus der reinen Gegenwart des immanent angeschauten absoluten Geistes in der Andacht der Gemeinde sein. Weil die Baukunst keine Individuen bildet, so bildet sie auch keinen Götterleib und neben dem Hause, das der Verehrung des nicht mythisch vorgestellten allgemeinen Geistes dient, können ohne Widerspruch die Bauwerke stehen, die der besonderen Realität desselben in den bestimmten Sphären des Lebens gewidmet sind. Dies öffnet einen schönen Blick in die Zukunft: die reine Religion als Erhebung zum wahrhaft Unendlichen wird ihren Tempelstil erzeugen, und da aller Stil seine Hauptwurzel in der Baukunst hat, ist ein neuer Kunststil ebendaher eine Möglichkeit. Wir werden dasselbe bei der Musik finden; es gibt eine götterlose Musik, die dennoch religiös ist im Sinn einer Kultusform und die neben der weltlichen Musik in alle Zeit bestehen kann ohne den Widerspruch, der in dem Nebeneinanderbestehen des rein historischen und des mythisch historischen Gemäldes liegt.

3) Nachdem gezeigt ist, daß die einzige durchgreifende Einteilung auf die Zwecke der Baukunst gegründet werden kann, so tritt nun nachträglich vor allem, zwar weit nicht bestimmt genug, um mehr als eine schwankende Analogie, zu bilden, doch sehr interessant der Anklang an den tieferen Zweigunterschied in andern Künsten hervor, der im Paragraph angedeutet ist. Zunächst spielt etwas den Arten der Phantasie, die auf den naturschönen Stoff gegründet sind, Entsprechendes herein: die ländliche Baukunst erinnert an die landschaftliche Phantasie (ganz abgesehen von der allgemeinen Beziehung, in der die ganze Baukunst als die Idealisierung der unorganischen Natur zu ihr steht, § 558), zugleich an die Sphäre der rein menschlichen, die das

Genrebild erzeugt; an diese mahnt in anderem Sinne das städtische Wohnhaus und der Privatpalast; der letztere hat zugleich Analogie mit dem Porträt; das öffentliche, politische Gebäude entspricht der geschichtlichen Phantasie; in Bauten des öffentlichen Verkehrs mischt sich diese wieder mit der landschaftlichen, in Gebäuden der Gewerbstätigkeit u. dgl. mit der genreartigen, in Gebäuden für geistige Zwecke mit jener Sphäre der „rein menschlichen", die das Humane im edelsten, allgemeinsten Sinn ergreift. Man sieht hier in schwachen Linien etwas den Stoffunterschieden der Plastik Ähnliches, in deutlicheren die Gattungen der Malerei, in ganz zarten Umrissen die der Dichtkunst wie in der Ferne sich ankündigen: die letzteren, denn das politische Gebäude erinnert an das politische Drama, den historischen Roman, auch an das Epos, das ländliche an die Idylle, wohl auch an das Volkslied, Palast und Wohnhaus etwa an die Novelle, das Grabmal an die Elegie. Freilich sieht man auch, wie wenig von einer strengen logischen Analogie die Rede sein kann, da bei den meisten Gattungen verschiedene Beziehungen sich finden lassen; zudem bringt das Haus der Religion eine besondere Schwierigkeit in diese Vergleichung, daher wir es bei der Aufzeigung der Analogien gar nicht berücksichtigt haben: es entspricht den höchsten Zweigen in allen Künsten und zugleich der mythischen Abzweigung derselben, hat aber, wie gezeigt ist, eine andere Berechtigung als letztere, nämlich eine bleibende. Die Zweige der andern Künste, mit denen wir die Sphären der Baukunst andeutend zusammengehalten haben, beruhen übrigens nicht bloß auf der Ergreifung verschiedenen Stoffes, sondern, namentlich in der Dichtkunst, auf dem Unterschiede der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantasie; sind daher jene Analogien trotz ihrer Unbestimmtheit kein leeres Spiel, so macht sich in den Gebieten der Baukunst auch dieses auf die Arten der Phantasie begründete oberste Einteilungsgesetz der Kunstzweige (vgl. § 539) in ersten schwachen Spuren bemerklich. Schließlich ist nunmehr auch hervorzuheben, daß der Unterschied der einfach schönen und erhabenen Phantasie, obwohl, wie gesagt, nicht eine Haupteinteilung begründend, doch in den Gegensätzen zierlicher, schlanker, heiterer und gewaltiger, pompöser, imposanter Bauart stark genug sich geltend machen wird und ebenso der des Einfachen und Gruppen Umfassenden, wie der des Materials und darauf sich gründenden Stilunterschieds.

§ 575

Da die Gesamtperson eines Volkes dem höchsten Inhalt ihres Bewußtseins in der Verehrung des absoluten Geistes seinen Ausdruck gibt, die Einzelperson aber sich ihr als Glied einreiht, so tritt die für einzelne, endliche Zwecke tätige Baukunst mit derjenigen, die sich durch den absoluten Zweck zur freien Schönheit erhebt (§ 556), in eine innere Einheit zusammen, die sich als Rückwirkung des am Tempelbau entwickelten Monumentalstils auf jenes ganze Gebiet äußert. Am weitesten liegt von dem obersten Punkte dieser Einheit das Wohnhaus ab, das im Privatpalaste seine gesonderte Idealität ausbildet; unter den öffentlichen Bauten haben zunächst die für den Zweck der Ernährung und des räumlichen Verkehrs, dann die für Ackerbau, Gewerbe, Handel, Pflege der Leidenden, für die Verteidigung des Staats bestimmten die gewichtige Bedeutung darzustellen, welche das Nützliche und Notwendige in diesem Zusammenhang erhält; höher tritt die Einheit des Staatslebens in den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege hervor; sein rein menschlicher, geistiger und sittlicher Gehalt spricht sich in den Bauwerken für Erziehung, Wissenschaft, Kunst aus.

Wir beginnen mit dem Gebiete der sogenannten weltlichen Baukunst. Der Paragraph stellt ausdrücklich heraus und begründet tiefer, was schon zu § 574, 2 von der Rückstrahlung des am Tempel entwickelten Monumentalstils auf diese Sphäre gesagt ist. Es wird hier der Begriff der Persönlichkeit wieder eingeführt, der schon in § 556, welcher die gegenwärtige Einteilung vorzeichnet, der leitende war. Der Tempel ist die Stätte des absoluten Geistes; in diesem schaut die Gesamtperson eines Volks das Persönliche in allen Personen an, sei nun die Vorstellung dabei die mythische, als wäre dieser reine Geist selbst wieder Einzelperson, oder nicht. Der Tempel kann nun zunächst nur das weltbauende Wirken dieser absoluten Person symbolisch darstellen, dabei schwebt aber der Baukunst zugleich das dem bestimmten Gesamtleben des eigenen Volks entnommene Bild einer

ethischen Ordnung vor und so ist der Ausdruck des Tempelstils mittelbar ein persönlicher. Die Gesamtperson eines Volks hat ihre weiteren besonderen Zwecke zu realisieren; sie erhalten ihre Weihe durch die Einheit des ganzen Volkslebens, die sich selbst wieder als Glied jener höchsten, göttlichen Einheit weiß; der Gesamtperson des Volks aber reiht sich die Einzelperson als Glied ein und tritt so in dieselbe Kette, die zu der höchsten Einheit führt. Dies soll sich nun auch ästhetisch ausdrücken; auch das Gebäude, das nur einem der besonderen und einzelnen Zwecke dient, soll persönlich sein nicht nur in dem gemeinen Sinne, daß es eben für die Bedürfnisse einer Person oder mehrerer Personen errichtet ist, sondern im Sinn einer künstlerischen Gliederung, welche an jene höhere Wohlordnung erinnert, durch die der Tempel auf den weltbauenden und zugleich den ethischen Kosmos gründenden absoluten Geist hinweist. Dieser Ausdruck wird sich nun einfach daraus entwickeln, daß jeder besondere, nur etwas über das rohe Bedürfnis sich hebende Bauzweck einen Hauptraum zwischen untergeordneten Räumen fordert, der als reichere, symmetriebildende Mitte hervortreten muß; solche Mittelpunkte stellen die geistige Einheit der in jedem zweckmäßigen Ganzen verbundenen Einzelzwecke dar, sie entsprechen dem Charakterbestimmenden in der Persönlichkeit, an sie knüpft sich der ästhetische Überfluß, an sie vorzüglich legt sich der höhere Stil an. Dies gilt denn schon vom Wohnhause des Einzelnen; soll es nur irgend über das Notdürftige sich erheben, so darf es kein Würfel mit Fenstern und Türen ohne Unterschied sein; ein solcher ist unpersönlich, man soll dem Bau ansehen, daß zwischen den untergeordneten Gelassen für die Bedürfnisse ein bevorzugter Raum die Bewohner zum freien geselligen Beisammensein vereinigt; dieser soll sich als idealer Kern, als herrschende Mitte reicher gegliedert und verziert hervorheben. Natürlich ist dabei nicht buchstäblich an einen Einzelnen, sondern an eine Familie gedacht; die Familie ist Prototyp des Staats und das edlere Wohnhaus daher bereits auch Prototyp der öffentlichen Bauten. Im Hause des Landmanns herrschen notwendig die Gelasse für Vorräte, Vieh usw. im Umfange sehr stark über jenen Mittelpunkt vor, es ist Prototyp des Gesamtlebens in seinen primitiven Zuständen; es wäre sehr anziehend, bei der ländlichen Architektur, namentlich dem schönen idyllischen Holzbau des alemannischen Deutschlands und der Schweiz zu verweilen, es ist aber

hauptsächlich das bürgerliche Wohnhaus in der größeren, städtebildenden Gemeinde, das hier zur Sprache kommen muß. Das antike Haus wendet seine bedeutendste Seite nach innen: der umsäulte Hof, nach welchem alle Gemächer münden, obwohl nicht nach der Straße gekehrt, ist hier das Vorbild des öffentlichen Platzes, der Agora, des Forums; das neuere Haus wirft eine Fassade nach der Straße, durch die es verkündigt, daß der Einzelne dem Ganzen angehört, legt gewöhnlich die edleren Räume in den mittleren Stock und spricht ihren Wert durch erhöhte architektonische Schönheit, durch einen reichsten Mittelpunkt in dem reicheren Stockwerk aus, öffnet sie auch wohl durch die Loggia, Balkon, Erker nach außen; in jenem ländlichen Holzbau entsprechen die zierlichen Galerien dieser Bedeutung. Unter dem Palaste, zu dem wir nun übergehen, wird hier nur der Privatpalast verstanden. Es ist hier allerdings eine logische Schwierigkeit: im monarchischen Staate ist der fürstliche Palast zugleich Privatgebäude und zugleich soll er das Ganze des Staates im konzentriertesten Sinne darstellen; da müßte er an die Spitze der Einteilung im Paragraph gestellt werden. Wir sehen aber auf die Sache und stellen die Gebäude für öffentliche Tätigkeiten an die Spitze. Im Palaste, wenn man ihn in seiner richtigen Bedeutung nimmt, steigert sich denn das Privathaus für sich zur Idealität; er ist für diese Gattung, was der Tempel für das Ganze aller Gattungen ist. Da er die Blüte glücklicher Humanität darstellt, so werden selbst die untergeordneten Gelasse durch ihren Reichtum die Erleichterung und Veredlung des Bedürfnisses anzeigen, für die Räume des reinen Genusses wird daher noch höhere Pracht gefordert. Für diese Steigerung des Einzelnen im Staate soll aber der Palast durch den Charakter des Einladenden, heiter und gastfrei Geöffneten seinen Tribut an das Ganze zahlen. Das Wohnhaus erhält nun aber seine öffentliche Bedeutung wesentlich durch die Vielheit, sie ist die Herde, die in den bedeutenderen öffentlichen Bauten ihren Hirten erwartet. Da ist denn die Herrschaft eines gewissen Grads von ästhetischem Reichtum in der Mehrzahl der Wohnhäuser ein wohltuender Ausdruck verbreiteter Wohlhabenheit und Bildung, man denke an Städte, wie Nürnberg; dieser Ausdruck scheint sich in einer Menge von eigentlichen Palästen zur Erscheinung eines Volks von Reichen zu steigern, solche ist aber vielmehr Ausdruck einer zum Schaden des Staates übergewachsenen

glänzenden Aristokratie, im Mittelalter eines Sitzes ewiger Fehde, daher kriegerisch burgartige Paläste entstehen, die den Charakter des Reichen mit dem des finster Trotzigen mühsam vereinen. Dieselbe zersprengte Welt kleiner Herren erzeugt die einzelnen Burgen, Vorbilder der kriegerischen Schutzbauten des Gemeinwesens. Dagegen sind heitere Landhäuser die zur Idealität gesteigerte Idylle der Wohnung des Landmanns. — Unter den öffentlichen Bauten nun dürfen wir vielerlei Anlagen mitzählen, welche nicht umschlossene Räume sind nach dem im § 555 aufgestellten Grundbegriffe, aber wesentlich die Bedeutung haben, zu den eigentlichen Bauten für Zwecke des öffentlichen Lebens vermittelnd hinzuführen. Es sind dies zunächst die Anlagen für die Ernährung und den großen Verkehr. Hier sind die Wasserleitungen zu nennen; man denke an die großartigen Werke der Römer, deren Bautätigkeit überhaupt in dem ganzen vorliegenden Gebiete des Zweckmäßigen und Politischen so gewaltig monumental hervortritt; man denke aber auch an die Ausspendung des klaren Elements im Brunnen, der die ehrwürdige Bedeutung seiner labenden Aufgabe in besonderer Schönheit, selbst durch Spiele über das Bedürfnis darzustellen hat (Enneakrunos in Athen, Fontänen Roms, des Mittelalters, z. B. der schöne Brunnen in Nürnberg). Für Zufuhr und Verkehr aller Art sorgt die „völkerverbindende" Straße, ihre Bedeutung tritt erhebend besonders in kühnen Steigungen, Durchbrüchen, in schwungvollen Brücken hervor, über deren schönste Form sich nichts Besseres sagen läßt als Schillers Wort: „unter mir, über mir rennen die Wellen, die Wagen und gütig gönnte der Meister mir selbst, auch mit hinüberzugehn." Nun tritt auch der Verkehr zu Wasser in seiner Bedeutung hervor: der Kanal, das Schiff, diese Erfindung der Kühnen, die „zuerst, ein dreifach Erz um die Brust, mit trockenem Auge die finstere Tiefe durchfurchten und die schwimmenden Ungeheuer erblickten"; hier ist an den ästhetischen Unterschied des Segel- und Dampfschiffs, ähnlich dem der gewöhnlichen Fahrstraße und der Eisenbahn, zu erinnern. Schiffswerfte, Häfen können mit der Zweckmäßigkeit gewaltigen und reizvollen Eindruck verbinden. — Die eigentlichen Bauten für öffentliche Zwecke dienen zunächst der elementaren Tätigkeit des Ackerbaus: große Gehöfte der Landwirtschaft; bei Anlaß der Stallungen, die dafür notwendig sind, können wir die Marställe nennen. Die vermitteltere Tätigkeit des Gewerbes führt uns zunächst wieder zu den

baulichen Unternehmungen des Einzelnen im Staate zurück; da können denn Fabrikbauten das Bedeutende der Tätigkeit, für welche sie errichtet sind, freilich schwer in edlem Stile aussprechen, doch ist eine solche Charakteristik nicht ganz ausgeschlossen; wichtiger aber sind die Gebäude, welche die Korporation, die Gemeinde oder der Staat für die Ausstellung und den Verkauf des Produzierten herstellt. Die Weltausstellung in London hat eine großartige, doch nur momentane Eisen- und Glaskonstruktion ans Licht gerufen, die ungemeine Bedeutung, welche die Industrie für das ganze Völkerleben gewonnen hat, und ihr inniger Zusammmenhang mit der Kunst fordert aber monumentale Gebäude für fortdauernde Ausstellungen in den Hauptstädten und entsprechende in den Provinzialstädten mit der höchst förderlichen Maßregel des fortwährenden Übergangs der Produkte von jenen in diese. Zugleich hat aber die größere Gemeinde und der Staat für die Warenauslage der Einzelnen große, vereinigende Räume herzustellen, ebensolche fordert der Verkauf der Produkte für die Ernährung: Handelsmarkt, Speisemarkt (macellum usw.), Bauernmarkt. Bedeutung solcher Plätze im antiken Leben; großartige Einrichtungen; Lebendigkeit des Bildes; Bazar usw. Mit dem Handelsmarkt verbinden sich der Geldmarkt, Wechslerbuden, Börse. Die verschiedenen klimatischen Bedingungen verlangen mehr offene oder mehr geschlossene Räume, im wesentlichen ist aber für alle diese Warenauslagen usw., wenigstens für den feineren Teil dieser Dinge und Geschäfte, überall die offene Säulenhalle gefordert, deren Bedeutung uns noch weiterhin in anderem Zusammenhange entgegentreten wird. Zu dem gegenwärtigen ziehen wir noch die Pflege für das äußere Wohl, wie sie sich in Armenhäusern, Krankenhäusern (ospedale grande in Mailand), Invalidenhäusern ausspricht. Die Griechen hatten in ihrem Prytaneion neben der Bestimmung für die Versammlungen des engeren Rats ein Zentralheiligtum, ein Symbol des Hauses mit immerwährendem Vestafeuer, einen heiligen Herd als idealen Ausdruck dieses ehrwürdigen Mittelpunkts der Familie, worin mit den Prytanen Ehrenbürger und fremde Gesandte gespeist wurden. Auch das Kriegswesen mag in diesem Gebiete des äußerlich Nützlichen und Notwendigen aufgezählt werden: die Gebäude für Waffenerzeugung, Aufbewahrung der kriegerischen Vorräte, die in einem stattlichen Raume für Aufstellung historischer Waffensammlungen und Trophäen ihren idealen

Mittelpunkt finden (Arsenal in Venedig, Zeughäuser in Wien und Berlin, Schlüter); die Befestigungsbauten, Mauern, Türme, Vorwerke, ganze Festungen: reicher Stoff für einen Künstler, der die große Bedeutung der Vaterlandsverteidigung in würdigen Formen auszusprechen weiß; dazu die Wohnungen für die präsente Mannschaft, die Kasernen; bei den Römern war auch das Lager architektonisch bedeutend. — Gehen wir nun zu den Räumen über, welche für die Tätigkeiten bestimmt sind, die das Allgemeine im Staatsleben durchführen, worin also die Staatseinheit sich konzentriert darstellt, nämlich den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege, so haben wir die Anordnung, nach der wir die Bauwerke für die geistigen Staatszwecke über sie stellen, gegen den Einwand, daß auch diese Gegenstand der Verwaltung seien, damit zu rechtfertigen, daß der höhere Inhalt es ist, der die bedeutendere Kunstform fordert; das Staatsleben zeigt hier unvermeidlich die logische Schwierigkeit, daß Erziehung, Wissenschaft, Kunst, die seine höchste Blüte sind, selbst wieder Objekte der regierenden praktischen Tätigkeit sein müssen, über der sie doch ihrem geistigen Werte nach stehen; die Religion, die nicht mehr als Kirche einen Staat im Staate bilden würde, stände in demselben Verhältnis. Das Altertum und Mittelalter, dessen Staatsleben ein erweitertes Gemeindeleben war, hat denn diesen Geschäften Gebäude errichtet, deren Charakter durchaus ein öffentlicher war und deren Stil die ganze Würde der höchsten Staatstätigkeiten nach außen verkündigte: Buleuterion, Prytaneion nach dem einen Teile seiner Bestimmung, Kuria, Basilika, Rathaus, Stadthaus. Der moderne Beamtenstaat hat entsprechend seinem mechanischen Charakter seine Bureaugebäude meist schmucklos hingestellt; in der einzelnen Gemeinde nimmt jetzt neben dem Rathaus der Raum für die Geschwornengerichte seine Bedeutung wieder in Anspruch, aber auch die großen amtlichen Mittelpunkte, die Ministerialgebäude sollten durch ihre architektonische Form wieder in ihrer Bedeutung anerkannt werden (vgl. Hallmann, Kunstbestr. der Gegenw., S. 82: Über den Entwurf eines Staatsverwaltungsgebäudes zu Berlin). In den Zusammenhang dieser Art von Gebäuden gehören auch die Archive, Münzen, Schatzhäuser (die Tholen der Alten) und zum Raume der Justiz die Gefängnisse, deren notwendig schwere Formen einer tragischen Würde nicht unfähig sind. — Nunmehr aber hat sich der ganze Adel des geistigen Nationallebens

in den Gebäuden für Erziehung, Unterricht, Wissenschaft und Kunst darzustellen. Eigentlich ist jedes Gebäude für die Wissenschaft auch Unterrichtsgebäude, denn die Räumlichkeit für gegenseitige Mitteilung der Wissenschaft zwischen Eingeweihten, das Lokal der wissenschaftlichen Akademie, soll ungetrennt sein von den Räumen für die Mitteilung derselben an die lernende Jugend. Ein Festsaal für die Feier der hohen Bedeutung wissenschaftlicher Anstalten soll als idealer Mittelpunkt der Räume für jenen Zweck und für die Lehrzwecke hervortreten. Bei den Alten war dies alles offene Halle: eine Poesie der Einheit geistiger Beschäftigung und schönen Naturlebens, dem die neue Zeit und der Norden freilich entrückt ist, doch darf auch im modernen höheren Schulgebäude der Säulengang nicht fehlen. Etwas Anderes aber war bei den Alten mit dem Unterrichtsgebäude vereinigt, was nun in der Abstraktion unsres Lebens davon getrennt oder gar nicht vorhanden ist, indem unserem Geschlecht und verknöcherten Staate kaum die Erinnerung mehr geblieben ist, daß das Gymnasium und die Gymnastik zusammenfallen: die Bauanlagen für die leibliche Erziehung, die Palästra, die Ring-, Lauf-, Schwimm-, Reitschule. Die Thermen können wir damit zusammenfassen, die großen, umfassenden Badeanstalten, die als arme Einzelheiten bei uns der Privatunternehmung anheimfallen, während im Altertum die gründliche reinigende Erfrischung und Durchknetung des Körpers Menschen- und Bürgerpflicht war, ein Edles, Ehrwürdiges, dem Götter vorstanden. Selbst im Mittelalter hatte die geringste Ortschaft ihre Badestube und es war nicht als möglich erkannt, daß der Mensch seinen Körper zur dumpfen, rohen Maschine geistloser Zwecke herabsinken lasse und in diesem Schmutze noch meine, seinem Gotte zu gefallen. Zur geistigen Erziehung und Bildung, zur Schule gehören noch die Bibliotheken, die Räume für naturhistorische, technologische Sammlungen und die schon obengenannten Krankenhäuser, sofern sie wesentlich dem Lehrzwecke bestimmt sind. — An diese ganze Gebäudeklasse reihen sich nun die Räume für die Kunst, zunächst für den Kunstunterricht: die Kunstakademie; an diese schließt sich der Bau für die Sammlungen der Werke bildender Kunst, alter und neuer: das Museum, die Pinakothek, Glyptothek. Es versteht sich, daß die Kunst ihre eigene Würde durch die Architektur feiern wird (Gebäude in München, Museum in Berlin). Nun fehlen noch Bauwerke für die festliche Ausübung der Musik und

die Darstellung des dramatischen Kunstwerks: Odeen und Theater. In diesen Räumen, wo die Grundempfindungen des nationalen und menschlichen Lebens in Tönen erklingen, das erhöhte Bild der Welt durch die Mimik, unterstützt durch Malerei und Musik, vor Auge und Ohr sich entfalten soll, ist dem Architekten eine Aufgabe von um so größerer Bedeutung gestellt, als hier offenbar ein neuer, höherer Kreis sich öffnet, zu dem wir im nächsten Paragraph übergehen: der Kreis der Gebäude für reinen ästhetischen Selbstgenuß der innersten Seele des Nationallebens. Das Theater insbesondere ist ein idealer Raum: das Ganze der Bühne und des Zuschauerraums soll die Stimmung erregen, daß hier der reinste Auszug des Lebens in einer Handlung sich aufrollt, und die Architektur hat dementsprechend einen Boden, eine Umschließung zu schaffen, wie wir sie uns vorstellen, wenn wir reine Menschheit, frei von allem Druck des gemeinen Zufalls und Bedürfnisses, uns in der edelsten äußern Umgebung denken. Das moderne Theater ist wesentlich Innenbau, das antike zog als Außenbau die wirkliche Natur hinzu und suchte die herrlichsten Aussichten (Segest, Taormina und andere). Das römische Amphitheater, für die roheren Spiele bestimmt, wie dieses harte Volk sie liebte, imponiert durch den Pomp seiner geschlossenen, massenhaften, doch sinnreich durchgeführten Gliederung.

§ 576

Das Gesamtleben fordert aber noch Räume, welche **ausdrücklich** der öffentlichen Darstellung des Ganzen als solchen dienen, zunächst noch in praktischem Sinne: dies sind die Plätze und Gebäude für die Volksversammlung, die Volksvertretung; sodann im Sinne des freien, rein darstellenden Selbstgenusses der Gesamtpersönlichkeit: dies sind die Anlagen für das Volksfest. An die ersteren vorzüglich schließen sich naturgemäß die Ehrendenkmale für verdiente Einzelpersonen. Dieses Gebiet steht der Aufgabe, worin alle Baukunst ihre höchste ideale Einheit hat, dem Tempelbau am nächsten, tritt mit ihm und den ihm unmittelbar angehörigen Nebengebäuden in Gruppen zusammen,

zieht zu diesen auch die bedeutendsten Bauwerke der vorangehenden Gattung (§ 575) und so erwachsen die Mittelpunkte, die den Kern der höchsten zyklischen Aufgabe, des Städtebaus, bilden.

Alle bisher aufgeführten Gebäude, selbst die der Regierung und Rechtspflege, dienen, verglichen mit den Räumen, wo das Ganze als solches in seiner Lebendigkeit sich ausdrücklich darstellen soll, einem Einzelzwecke. Bei den Alten war nun der politische Marktplatz, die Agora, das Forum mit den Rednerbühnen, Hallen der Mittelpunkt, wo das Volksganze zunächst politisch praktisch in der Form der Volksversammlung (etwa in der besonderen Abteilung des comitium) sich zu öffentlicher Handlung vereinigte. Dies war die lebendige Seele ihres Zusammenlebens in Städten, allerdings nicht selbst ein Gebäude, aber der Zentralplatz aller Gebäude, das offene Auge ihrer geschlossenen Einheit. Da die Öffentlichkeit das Element des Staates war, so liefen ihre Adern, eben jene mehr erwähnten Säulenhallen, Stoen, Leschen, Portiken, nach einer Seite mit einer Mauer geschlossen oder nach beiden Seiten offen, auch durch die ganzen Städte hin, fanden aber ihren vereinigenden Mittelpunkt im Hauptplatze; daneben konnte die Volksversammlung allerdings auch bestimmte Räume, wie die Theater, benützen. Das Mittelalter hatte in seinen Lauben noch einen Nachhall jenes das Ganze einer Stadt durchziehenden Ausdrucks der Öffentlichkeit. Im modernen Staate hat die Stelle des politischen Mittelpunktes, der Agora, der Raum für die Volksvertretung eingenommen. Er fordert in Kraft seiner Bedeutung die würdigste Ausstattung unter den politischen Bauten (England, Parlamentsgebäude); die politische Bewegung der neuern Zeit hoffte wie alle Künste, so vor allem die Baukunst nach dieser Richtung zu beleben. — Die andere Seite der ausdrücklichen Öffentlichkeit ist diejenige, worin die Gesamtperson in freiem Selbstgenusse rein darstellend die Fülle ihrer Kräfte sich selber zeigt. Dies ist die wahre Bedeutung des Volksfestes. Es knüpft sich unmittelbar an die öffentlichen Plätze, denn wenn auch die größeren Spiele, nachdem sie sich reicher ausgebildet, nicht mehr hier abgehalten wurden, sondern Stadium, Hippodrom oder Zirkus, ebenso die Turnierplätze und Felder für die andern Spiele des Mittelalters sich außerhalb der Städte verlegten, so ging doch immer der Festzug von hier aus und zeigte

damit an, daß da, wo das Ganze als politische Einheit sein Leben konzentrierte, auch die Blüte dieses Lebens, die Schönheit und Freude vor allem sich entfalten müsse. Griechenland hatte außerdem seine Orte für die großen Spiele der Hauptnationalfeste: Olympia, Delphi, Isthmus, Nemea. Die Theater sind nun wieder beizuziehen, sie gehören zu dieser architektonischen Gruppe, denn ihre Leistungen waren einst und sollen sein wesentlicher Teil des Festes. Auf den großen Versammlungs- und Festräumen stehen nun aber naturgemäß auch die Denkmale für die großen Männer des Staats, der Wissenschaft, Kunst und, wo gleichmäßige Entwicklung der menschlichen Kräfte in ihrem unendlichen Wert erkannt ist, für die Sieger in den Festspielen. Lebendige und Tote werden dieser Ehre gewürdigt. Anlagen von Begräbnisorten, Gräberstraßen, Kirchhöfen und Erfindung von eigentlichen Grabmonumenten, deren Grundcharakter immer eine, die Grabkammer weithin verkündigende Erhöhung sein wird, ist eine besondere Aufgabe der Baukunst; aber die Ehre, welche der um das Öffentliche verdienten Persönlichkeit, namentlich durch Aufstellung der Bildsäule, auf dem belebten öffentlichen Platz erwiesen wird, führt uns durch die verewigende Kraft des Todes zu einem Kultus (Heroen-, Heiligenverehrung), dem nun die Architektur an ebensolchen Stellen seinen Raum: Altar, Heroon, Kapelle hinzustellen hat, und so auf dem in § 556 dargestellten Übergange zum Tempel zurück. Haben doch Völker, die ihre großen Männer ehren, sie häufig im Haupttempel selbst begraben, ihnen hier ihr Ehrendenkmal gesetzt und so Kirchen zu Nationalheiligtümern umgeschaffen (Westminsterabtei, St. Croce in Florenz). Besondere Ruhmeshallen sind ein abstrakter Gedanke (Walhalla usw. in Bayern). Die Haupttempel sind nun zu aller Zeit den öffentlichen Plätzen nahe gestanden, nicht bloß äußerer Zwecke, sondern der innern Bedeutung wegen, denn die ausdrückliche Erinnerung und Betätigung der Gemeinsamkeit ist der Übergang zur Erinnerung des Unendlichen. Abgesondertere Tempel hatten im Altertum ihren heiligen Bezirk, Peribolos (Aule, Temenos, Herkos) mit heiligen Quellen, Bäumen, Hainen, Inschriftsäulen, Sieges- und Heldenmalen, Schatzhäusern und Wohnungen für Priester und Tempeldiener. Prachttore, Propyläen führten zu den bedeutendsten Tempeln (Parthenon, Tempel in Eleusis u. a.). Im Mittelalter dehnen sich Priesterwohnungen zu Abteien, Klöstern aus; diese geselligen Klausuren für solche, die sich

der Askese dieser Zeit gewidmet, sind aber zugleich Wiegen unentwickelter Wissenschaft und Kunst und entsprechen nach dieser Seite den Gebäuden für diesen Zweig, den Universitätshäusern, Akademien. Sie haben nach innen ihre Öffentlichkeit, die sich in der an das antike Peristyl erinnernden Halle des Kreuzgangs darstellt. Kapitelsaal und Refektorium sind die Rathaus- und palastähnlichen Festräume. Baptisterien, Kapellen, Grabkirchen gesellen sich ferner zum Dome des Mittelalters. — Blicken wir nun auf die Gebäudearten (§ 575) zurück und überschauen wir, wie sie in einer natürlichen Reihe zu dem Tempel führen, so sehen wir in diesem ihren Gipfel und Mittelpunkt, der sich, unbeschadet einzelner abgesonderter Tempelbauten, nicht nur mit den Räumen und Gebäuden der ausdrücklichen Öffentlichkeit, sondern auch mit den bedeutendsten jener für Einzelzwecke bestimmten Bauwerke zusammengruppiert. In Rom stand der höchste Nationaltempel auf dem Kapitol unmittelbar am Forum, in Athen, verbunden mit dem Theater und hochwichtigen Heiligtümern an und auf der Akropolis, ebenfalls unmittelbar an der Agora, wo ja auch der Areopag sich befand. Wie im Dorfe der Kirchturm idyllisch als Hirte der Herde erscheint, so ist nun der Tempel auch räumlich zu einem Mittelpunkte geworden, der, mit den wichtigsten öffentlichen Gebäuden vereinigt, die Masse der Privathäuser sich unterordnet, ihnen ihre höchste Idealität, mit dem Markt usw. ihren absoluten Festraum und Festsaal gibt. Dies muß das Hauptaugenmerk für die höchste, zyklische Aufgabe, den Städtebau, sein. Von der andern Seite macht sich aber hier in ihrem ganzen Gewichte die Rücksicht auf die umgebende Natur in der Beziehung der Gesundheit (Licht, Luft, Wasser), Sicherheit und Schönheit (Höhe und Thal, Fluß, Meer, Vegetation) geltend. Die Alten bildeten zwar ein Ideal einer regelmäßigen Stadt aus; orientalische Städte, wie Babylon, waren ganz systematisch angelegt, aber selten ist dem Baumeister die Aufgabe eines Stadtbaus rein gegeben: Zufall und Instinkt bilden die Anfänge, die Kunst findet in dem Gegebenen oft ein absolutes Hindernis, oft höchst fördernde Motive. Wo Zufall und Instinkt glücklich gegriffen, die Kunst edel nachgewirkt, entstehen die wahrhaft lebendigen Städtebilder mit historischem Charakter. Ist aber die Aufgabe rein gestellt, so muß künstlerische Verbindung von Regelmäßigkeit und mit Rücksicht auf große und schöne Natur zu gewinnende Mannigfaltigkeit das Ziel sein; die

geradlinigen, öden Residenzstädte, die namentlich das vorige Jahrhundert abstrakt auf den Sand hinstellte, sind traurige Denkmale unfruchtbarer Willkür.

c.

Die Geschichte der Baukunst.

§ 577

Da die Baukunst nach § 559 mehr als jede andere Kunst ein Erzeugnis der allgemeinen Phantasie ist, so geht ihre Geschichte auch inniger mit der Geschichte der Religion (vgl. § 417 u. 561) zusammen; ein Verhältnis, aus welchem für den Schlußpunkt ihrer geschichtlichen Entwicklung, die Frage über die Baukunst der modernen Phantasie (vgl. § 460—469), besondere Schwierigkeit um so mehr entspringt, als der Baustil den Stilcharakter aller Künste vorzeichnet.

Die allgemeine Phantasie ist wesentlich eine religiös bestimmte; gehört die Baukunst in näherem Sinn als jede andere ihr an, ist sie wesentlich Völkerkunst, eine Kunst des Stils in der großen nationalgeschichtlichen Bedeutung des Worts, so folgt also, daß ihre Geschichte enger als die jeder andern Kunst mit der Geschichte der Religion zusammengeht. Ebenso folgt dies aus ihrem Wesen an sich, gemäß welchem der tiefste Sinn ihrer Formen eine symbolische Andeutung des Weltbaus ist. Wir begründen darauf sogleich das Recht, die folgende Darstellung der Hauptmomente ihrer Geschichte auf den Tempelstil zu beschränken, wofür wir uns zugleich auf das berufen, was über den innern Zusammenhang des Tempelstils mit dem weltlichen Baustil gesagt ist. Der eigentliche Grund aber, warum wir diesen Paragraphen an die Spitze der geschichtlichen Darstellung setzen, ist dieser: der Schluß der Geschichte einer jeden Kunst ist nicht einfach das Ende, sondern der Zielpunkt, die bestimmende Seele des Entwicklungsgangs; so verhält es sich ja mit aller Geschichte: ohne eine Idee über ihr Wohin gibt es keinen Begriff von dem Was und Wie ihres Gangs. Nun werden wir allerdings bei einer andern Kunst finden, daß dies Wohin auf ein Zurücktreten aus dem Kreise des

wahrhaft produktiv Lebensfähigen im modernen Ideale, also auf ein relatives Ende führt, bei der Plastik nämlich. Bei der Baukunst aber würde, wenn sie sich ebenso künftig auf Reproduktion beschränken müßte, ein Widerspruch zwischen einem oben aufgestellten Satz und einer Tatsache entstehen. Die Tatsache ist, daß das moderne Weltalter bis jetzt in der Baukunst keinen, in andern Künsten aber allerdings einen eigenen Stil erzeugt hat, denn es gibt doch eine wirkliche, eigenständige moderne Malerei, Musik, Poesie; der Satz aber ist, daß die Baukunst das Grundschema der Anschauungsweise einer ganzen Zeit, das objektivste Bild des Stils, wie er auch die andern Künste durchdringt, darstelle, daß diese überhaupt auf ihrer Grundlage sich entwickeln, wie dies in ihrem Begriff als Urkunst (§ 560) liegt und wie es die Geschichte zeigt. Dieser Widerspruch läßt sich nur so lösen: das moderne Zeitalter ist in verschiedenen Kunstformen schon produktiv aufgetreten selbst in dem Sinne der Entwicklung eines eigenen großen Stils, doch sind dies mehr punktuelle Ansätze, es fehlt noch der Stil im Sinne gemeinsamen Schwungs; eine Zusammenfassung der vereinzelten Kräfte zu diesem gemeinsamen Schwung setzt voraus, daß erst die Zerrissenheit der Geister einem gemeinsamen Gefühle, einer kräftigen, herrschenden Grundstimmung weiche, daß diese einen Baustil erzeuge und dieser Baustil den andern Künsten, wie es sein soll, ihre Unterlage gebe. Nun müßte aber dieses Grundgefühl ein religiöses sein, um eine neue Baukunst zu erzeugen. Das moderne Ideal ist aber ein rein weltliches, es hat sich von der zweiten Stoffwelt abgelöst (§ 466). Gerade auf diesem schwierigen Punkte können wir jetzt auf eine Bemerkung zu § 574, 2 zurückweisen. Dort haben wir gesagt, die Baukunst besitze in der Individualitätslosigkeit ihrer Formen die Fähigkeit, der Verehrung eines nicht mythisch vorgestellten allgemeinen Geistes zu dienen. Hier entsteht denn die Frage, ob nicht im modernen Geiste die unentwickelten Keime einer neuen Religion liegen, welche keiner zweiten Stoffwelt bedürfte und doch Religion wäre, welche, wenn sie einmal zur Reife gelangte, eine Baukunst zu schaffen fähig wäre, die zugleich allem, was die moderne Zeit von Stil in den andern Künsten erzeugt hat, jene ihm allerdings noch fehlende Einheit, Gemeinsamkeit gäbe. Die Lücke, welche in der Geschichte der Baukunst bei dem modernen Ideal eintritt, kann nur mit einer Zurückverweisung auf diesen Punkt ausgefüllt werden; ein

Zielpunkt wird dieses Hindeuten auf eine dunkle Zukunft insofern immer noch heißen können, als in rein künstlerischer Beziehung sich wenigstens so viel erraten läßt, daß diese Zukunft irgendwie auf eine Synthese der dagewesenen Hauptgegensätze des architektonischen Stils hinarbeiten muß, wie wir solche am Ende dieses geschichtlichen Überblicks, freilich ohne die Möglichkeit näherer Bestimmung, berühren werden.

α. Die Baukunst des Altertums.

1. Die orientalische Baukunst.

§ 578

Daß der orientalische Geist auf die Baukunst als die ihm 1
vorzugsweise entsprechende Form angewiesen war, erhellt aus der Vergleichung ihres Wesens (§ 553—561) mit der orientalischen Phantasie (§ 426—430). Allein aus diesem Zusammentreffen geht keineswegs hervor, daß die Baukunst im Morgenlande sich zur Vollkommenheit entwickeln konnte; vielmehr geben die orientalischen (und andere, auf ähnlicher Stufe stehende) Völker den Grundzügen, in denen ihr Geist mit dem Wesen
dieser Kunst zusammentrifft, die besondere Bestimmtheit, die aus 2
seiner eigenen Unreife entspringt. Diese besteht vor allem darin, daß hier die Baukunst im engeren Sinne symbolisch auftritt, indem sie entweder selbständig, d. h. ohne ein Inneres zu umschließen (vgl. § 555) und daher in die Nachahmung der individuellen Gestalt in der Weise der auf das tastende Sehen gestellten Phantasie übergreifend, oder abgesehen von einem zwar vorhandenen Innern und in unverhältnismäßigem, das Wesen der Gottheit als ein verborgenes bezeichnenden Übergewicht der architektonischen Masse zu diesem einen geheimnisvollen Sinn auszudrücken sucht.

1) In den Überschriften müßten sich eigentlich die bereits den Inhalt bezeichnenden Bestimmungen der Überschriften zu a, *α* usw. in B des zweiten Abschnitts des zweiten Teils wiederholen; wir vermeiden

dies hier und fernerhin der Kürze wegen. Die Darstellung selbst wird zeigen, wie und warum die klassische Baukunst eine objektive ist, die mittelalterliche eine phantastisch subjektive usw. — Die orientalische Phantasie ist als eine dunkel und traumartig suchende, wesentlich dualistische symbolisch, sie geht auf das Erhabene, sie ist vorherrschend eine bildende, und zwar im Sinne des messenden Sehens, sie ist stabil. Dies alles ist in den angeführten Paragraphen schon so vollständig auseinandergesetzt, daß zu § 430, 1 (T. II S. 509) gesagt werden konnte: „in der Kunstlehre dürfen wir nur die Schlußfolgerung pflücken, so wird einleuchten, daß die eigentliche Kunst der orientalischen Völker die Baukunst war". Die Baukunst haben wir als die elementare Urkunst kennengelernt, wir dürfen diesen ihren elementaren Charakter mit dem elementaren Urgeiste jener Völker, in dem alle Bildung unentwickelt eingehüllt ist, nur einfach zusammenhalten, um diesen Satz bestätigt zu sehen. Denn ganz im Allgemeinen ist sie, wie dieser Völkergeist, dualistisch durch ebenso streng verständiges (§ 555), als dunkel in die Natur versenktes (§ 558) Wesen, sie ist symbolisch (§ 561), erhaben und höchst konservativ (§ 560). Jene Versenkung in die Natur ist wesentlich auf das Unorganische, Landschaftliche bezogen und auch in dieser Beziehung ist in § 426 gesagt, daß die orientalische Phantasie auf die unorganische Schönheit (und organische bis zur tierischen) beschränkt sei. Wie die Baukunst in der ästhetischen Bildung des Geistes analog ist dem Momente, wo in der Natur die individuenbildende Konzentration beginnt mit der Axenanschießung des Kristalls, so entspricht der Anfang der Bildung der Menschheit überhaupt demselben Vorgang in der Natur und ist ebendaher unter den Künsten wesentlich auf jene gewiesen. Allein es verhält sich hier wie mit der Frage, ob der Begriff des Erhabenen darum, weil die orientalische Phantasie wesentlich eine erhabene war, erst in der Darstellung dieses geschichtlichen Ideals, wie Hegel getan, aufzuführen sei: was zu verneinen ist, weil ein Völkergeist, der durch das Primitive seiner Bildung vorzüglich auf ein Moment im Schönen gewiesen ist, ebendieses in mangelhafterer Form zum Ausdruck bringen wird, als ein Volksgeist von entwickelter Bildung, der die Momente des Schönen frei umfaßt. Ebenso wird jener Geist eine Kunstgattung, auf die er, weil sie selbst vieles noch nicht ausdrücken kann, gerade durch seine Unfreiheit und das Helldunkel seiner Anschauung gewiesen

ist, mangelhafter ausbilden, als ein solcher, der mit geklärtem Gesichtskreise die verschiedensten Kunstgattungen frei ausbildet und nur je der vorliegenden Aufgabe gemäß sich auf eine derselben beschränkt. Dort wird der scheinbare Widerspruch entstehen, daß der dunkel suchende Geist gerade in der Kunstform, welche dieser seiner Stufe entspricht, zuviel wird sagen und ausdrücken wollen, ja alles; denn in seinem Helldunkel schlummert eingehüllt doch der ganze Geist und er schüttet ihn ganz in die einzige Kunstform, in der er sich leichter bewegt, während die andern zwar nicht der Anbauung entbehren, aber doch zurückbleiben. Die Scheidung der Künste ist noch nicht ernstlich eingetreten, die Baukunst muß für die andern vikarieren, jedenfalls, wie sich sogleich zeigen wird, für die Plastik. — Es ist nur noch zu bemerken, daß wir mit den Erscheinungen der Baukunst im Orient die frühesten monumentalen Versuche anderer Völker, nordeuropäischer und amerikanischer, hier zusammenzufassen um so mehr berechtigt sind, da alle primitiven Kunstformen auf die gemeinsame Völkerwiege in Asien zurückweisen.

2) Die symbolische Bedeutung der Baukunst wird wesentlich beschränkt durch den in § 555 vorangeschickten Begriff der Teilung in Inneres und Äußeres, der Aufgabe, einen anderweitig zu erfüllenden Raum nur zu umschließen. Hegel hat das Verdienst, zuerst als unreife orientalische Form die selbständige, eigentlich symbolische Architektur aufgestellt zu haben (Ästh. Bd. II S. 272 ff.). Die orientalische Baukunst will durch ihre Formen ohne ein Inneres oder abgesehen von einem solchen sprechen, ja dieser sich selbst noch unklare, aus der Natur erst herausringende Geist sucht in dem Aufwühlen der Erde, in dem Auftürmen der Massen, in diesem den großen Revolutionen, durch welche die Gestalt unseres Planeten sich zur Reife gegoren, ähnlichen Tun den Sinn des Lebensrätsels zu finden: das Bauen ist ein Raten. Eine eigentliche Architektur, die ganz ohne Inneres einen bestimmten Sinn ausdrücken soll, kann es aber nicht geben; wenn z. B. indische Tempelhäuser aus dem Fels gemeißelt in Mahamalaipur ohne alles Innere vorkommen, so ist diese Wiederholung einer Form, die sonst immer ausgehöhlt, also mit einem Innern auftritt, offenbar nicht als eine Verschärfung symbolischer Absicht, sondern mehr als das Spiel eines ästhetischen Luxus zu verstehen; wo das Innere rein wegfällt, liegt sonst immer ein Hinübergriff in die Plastik vor und

die „zwischen Architektur und Skulptur schwankenden“ Bauwerke sind daher die erste, im engsten Sinn symbolische Form, die hier aufzuführen ist. Es gibt nun kein anderes Beispiel, das so ganz in die Mitte dieser beiden Künste fällt, als jene bergartig aus Erde aufgeworfenen Reliefs in Nordamerika, im Ohio- und Wisconsin-Staate: eine 700 Fuß lange Schlange, Alligatoren, Molche, Schildkröten, Vögel, Füchse oder Katzenarten, ganze Reihen anderer vierfüßiger Tiere (Bären?), 30 bis über 200 Fuß lang, auch menschliche Gestalten 125 Fuß lang und 120 Fuß mit ausgestreckten Armen breit. Auf dem Rücken dieser seltsamen Werke der Ureinwohner Amerikas befinden sich, ein Beleg ihrer religiös symbolischen Bedeutung, Opferstätten, Altäre; vgl. über sie Smithsonian contributions to Knowledge Vol I. Dies ist nun wirklich gebaute Plastik, plastisches Bauen, rein schwankende Mitte zwischen Bau und Bildwerk. Senkrechte Stellung eines Gebildes, worin individuelle Gestalt nachgeahmt ist, führt bereits bestimmter zur Plastik hinüber; am wenigsten, wenn dies Gebilde nur symbolisch ist, d. h. noch nicht mythisch-menschliche Gestalt nachahmt. Zu solchen bloß symbolischen Gebilden würden die Obelisken gehören, wenn erwiesen wäre, daß sie nicht bloß Denkpfeiler für Inschriften sind, sondern Sonnenstrahlen bedeuten; möglich, daß sie nur in künstlerischer Zubereitung jene rohen Steinpfeiler des Nordens wiederholen, die vielleicht das Bild einer Person vertreten (vgl. Kugler, Handb. d. Kunstgesch., S. 10). Dagegen ist bestimmt hieher der indische Dagop zu stellen, sofern er keineswegs immer einen hohlen Raum in seinem Innern für Reliquien u. dgl. hat, sondern meist solid ist: auf zylindrischem oder pyramidalem Untersatz eine massiv gebaute Halbkugel, das Symbol der Wasserblase (Bild der Hinfälligkeit des Lebens) darstellend; das Ganze 50—70 Fuß hoch. Den sächlichen Symbolen am nächsten stehen die tierischen Gebilde; Tierglieder mit menschlichen Gliedern verbunden zeigen den unvollendeten Fortgang vom Symbol zum Mythus (vgl. § 427). In fester, raumerfüllender Form ausgeführt gehören solche Darstellungen aber bereits der Plastik an, sofern nicht kolossales Verhältnis, streng messende, den Schein individueller Belebung ausscheidende Behandlung der Formen und reihenweise Aufstellung sie doch wieder zur Architektur herüberzieht; dies eben ist aber der Fall bei jenen ungeheuren Elefanten, Stieren, Löwen Indiens, den Sphinxen und Widdern Ägyptens.

Man denke namentlich an die kolossale Sphinx bei Ghizeh; auch die reihenweise Aufstellung herrscht besonders im ägyptischen Tempelgebäude. Aber auch die rein mythische, d. h. unvermischt menschliche Göttergestalt wird unter diesen Bedingungen zu einem Werke, das zwischen Baukunst und Skulptur schwankt, wie die ungeheuren Memnonen Ägyptens. Hier geht jedoch allerdings die skulpturartige Architektur bestimmt in die architekturartige Skulptur über und wir werden den Faden in der Geschichtsdarstellung der letztern Kunst wieder aufzufassen haben. Die beliebte Verbindung der Bildsäule mit dem Pfeiler oder wirkliche Funktion derselben als Pfeiler mag hier als Ausdruck eines Zusammenklebens beider Künste noch erwähnt werden. — Wo nun aber in diese unreife Baukunst auch wirklich die Teilung in ein Inneres und Äußeres eingetreten ist, setzt sich dennoch die Symbolik auch in dieses Verhältnis fort und äußert sich durch alle Stufen, selbst bis zur vollendetsten architektonischen Leistung der hier zusammengefaßten Völker, hindurch in einer auffallenden Kleinheit des eingeschlossenen Raums im Verhältnis zur Größe und Ausführlichkeit des Umfassenden, einem Mißverhältnis, das eben daher rührt, daß das Letztere auch abgesehen von jenem, d. h. vom realen Bauzweck, noch für sich symbolisch sprechen will. Noch nicht im strengen Sinne kann dies ausgesagt werden von o f f e n e n, mit Umfassungen in geometrischer Form umgebenen Opferstätten, die aber als uralte sinnbildliche Baukunst von Wichtigkeit sind: so jene über Nordamerika von Michigan bis zum Meerbusen von Mexiko zerstreuten, aus Erde und Steinen aufgeworfenen heiligen Kreise, Ovale, Vierecke, griechische Kreuze und andere Formen von Umwallungen, die sicher symbolischen Sinn in ihrer Gestalt an sich trugen, gewiß aber zugleich dem Gottesdienste der Ureinwohner des Landes bestimmt waren. Sie sind eng verwandt mit jenen Zusammenstellungen von Steinen in einfachen Kreisen oder Kreisen in Kreisen, auch im Viereck und in Parallellinien, die in der Bretagne und in England von den alten Kelten (so namentlich die Trümmer zu Carnac in der Bretagne und Stonehenge bei Salisbury), aber auch in Skandinavien von Germanen errichtet sind. Das Offene solcher raumeinfassenden Erhöhungen nähert sie noch mehr den obenerwähnten senkrechten Gebilden, Obelisken u. dgl. Allein die letztern Monumente sind zugleich dadurch merkwürdig, daß hier die Anfänge struktiver Gliederung, die Trennung und Verbindung von Last

und Stütze, Wand und Dach teils in übergelegten Steinbalken bei den Umkreisungen, teils in Platten über Stützen ruhend bei den Altären, teils in wirklicher Zusammenschließung zu Steingemächern oder eigentlichen Tempelheiligtümern hervortreten (Dolmen, Cromlech). Die Kreis- und andern Formen der Umfassungen waren sicher symbolisch, ob von astronomischer Bedeutung ähnlich wie die siebenfachen, verschieden gefärbten, übereinander aufsteigenden Ringmauern Ekbatanas, läßt sich nicht bestimmen. Symbolische Bauwerke, deren unendliche Gemächer, Höfe, Irrgänge den Wanderer zum tiefsten Staunen hinreißen, waren auch die ägyptischen Labyrinthe, das größte am See Möris, dessen unterer Teil Königsgräber bildete und das Herodot mit so großer Bewunderung beschreibt. Die Zwölfzahl der Höfe und die andern Zahlenverhältnisse bezogen sich gewiß nicht bloß auf die 12 Könige und die Zahl der Regierungsbezirke, sondern hatten zugleich astronomische Bedeutung. Sie wurden bekanntlich in Griechenland nachgeahmt (Kreta). Ähnliche Beziehungen mögen auch in den Verhältnissen anderer königlicher Grabdenkmäler Ägyptens, die zugleich den Göttern geweiht waren, den sogenannten Memnonien geherrscht haben (Osymandeum zu Theben). Das Mißverhältnis der Schale zum Kern ist nun aber gerade da in seiner ganzen Bestimmtheit vorhanden, wo die Baukunst vom klaren Bauzweck geleitet ihre Hauptaufgaben, aber noch im Dienste der symbolischen Phantasie, löst. Die Terrassentürme Assyriens und Babyloniens, die Pagoden Indiens, die Pyramiden, die Tempel Ägyptens haben ein im Verhältnis zur Baumasse so kleines Inneres, daß, wenn die äußeren Formen auch keinen in eine bestimmte Formel faßbaren Sinn hatten, doch die gewaltige Erhebung und Masse für sich schon nicht als bloßes Gewand, in welchem sich eine innere Gliederbildung des Baus ausgeprägt hätte, den Zuschauer in eine geheimnisvolle, ahnende, ratende Stimmung setzen sollten. Die Kleinheit des Innern drückt im Allgemeinen immer aus, daß das Wesen des Gottes ein verborgenes ist; gewöhnlich ist das Heiligtum dem Laien unzugänglich, und wo er hintritt, findet er nicht, was einem so langen, weitläufigen Verweilen in den vorbereitenden äußeren Architekturformen entspräche. Es geht daraus eine logische Schwierigkeit in Beziehung auf den Unterschied von Innen- und Außenbau hervor, die wir kennenlernen werden. Im indischen Grottentempel ist das Dunkel selbst symbolisch, ruft

eine dämmernde, bange Ahnung des verborgenen Gottes hervor. Endlich war der eigentliche Tempelbau gerade da, wo er zur höchsten Ausbildung gedieh, welche innerhalb dieser Vorstufe reifer, klassischer Kunst, mit der wir uns hier beschäftigen, möglich war, in Ägypten, überdies neben seiner architektonischen Form ebensosehr noch ein großes System von Tafeln für jene symbolische Geheimnisschrift, die Hieroglyphen.

§ 579

Ebenso bewährt sich an der Baukunst die in § 430 aufgezeigte Eigenschaft dieser Phantasie dadurch, daß das Erhabene, welches im Wesen dieser Kunst an sich liegt, hier zum Ungeheuren, ausschweifend Prachtvollen, dunkel Majestätischen wird. Es fehlt nicht die strenge Messung, aber dualistisch wuchert unter und neben ihr maßlose Ausdehnung und wilde Gestaltenbildung: der Ausdruck einer noch unfreien Versenkung in die Natur, die sich zugleich in der auch neben dem freien Bau fortbestehenden Neigung zum Bauen in natürlichen Fels kundgibt.

Wir nehmen den Schluß des Paragraphen in der Erläuterung herauf und sagen von dieser Baukunst der dunkeln, symbolischen Phantasie, daß die Versenkung in die Natur, welche nach § 558 neben der klaren Verständigkeit aller Baukunst eigen ist, von ihr in einem bestimmten engeren Sinne gilt. Zunächst in dem buchstäblichen, daß der Orient es liebt, den gewachsenen Stein architektonisch zu bearbeiten: ein Verfahren, dessen Unfreiheit schon zu § 562, 1 auseinandergesetzt ist. Die Zufälligkeit und Willkür der Formen, die daraus hervorgeht, werden wir vorzüglich in den indischen Höhlentempeln ausgesprochen finden. Der Orient (und Ägypten) haben die Vorliebe zur Arbeit im natürlichen Fels auch nach der Ausbildung des Baus aus freigefügtem Materiale nie ganz aufgegeben. In Griechenland finden sich nur noch vereinzelte Nachklänge. Aber auch der freie Bau des Orients selbst ist noch zu sehr naturartig, nicht wahre, volle Idealisierung der unorganischen Natur, sondern streckt und dehnt sich bergähnlich, massenhaft ungegliedert. Den Ausdruck ungegliedert werden wir in der Folge bedeutend beschränken müssen, dabei aber das

Urteil im wesentlichen doch festhalten. Dies naturartige Tun, Türmen, Wühlen ist in dem ungeheuren Aufgebot von Menschenkräften zugleich ein Verachten der Freiheit, des Menschenwerts; man erinnere sich allein, daß an der Pyramide des Cheops nach Herodot 100000 Menschen mit den Vorarbeiten vierzig Jahre lang beschäftigt waren, man denke an die Riesenarbeit der indischen Höhlenbauten, wo ganze Gebirge harten Granits stundenweit in den verschiedensten Formen, auch in mehreren Stockwerken übereinander durcharbeitet sind. Diese Art der Kraftentwicklung erinnert an die furchtbare Tätigkeit des Planeten, wodurch die Gebirge entstanden sind, an das Erhabene des Raumes in seiner formlosen Gestalt; das Erhabene wird in der § 430 dargestellten Weise zum Ungeheuren. Die Baukunst ist an sich eine vorzugsweis erhabene Kunst, hier wird sie erhaben in diesem besondern Sinne. Der Dualismus des Gemessenen und Ungemessenen (man vgl. zu dieser nähern Bestimmung in § 430 die interessante Parallele der entsprechenden Pflanzenwelt § 278) drückt sich nun zunächst darin aus, daß „unter" dem Gemessenen, d. h. innerhalb des bändigenden Maßes und dieses Maß selbst ins Kolossale treibend der dunkle Naturdrang aufgärt; daraus geht eben das Ungeheure hervor, was wir sowohl am Hochbau, als am Längenbau bestätigt sehen werden. Das Ungemessene tritt aber auch „neben" das Maß so, daß das Gemessene von ausschweifender Pracht umwuchert und dadurch wieder aus den Fugen getrieben und verdunkelt wird, was sich bei der Gliederung und bei dem Ornamente zeigen wird. Das dunkel Majestätische wird sich ebenfalls bei den einzelnen Formen bestimmter hervorstellen, während es im Allgemeinen schon durch die Zusammenfassung der Symbolik mit der dieser Baukunst eigenen Erhabenheit sich ergibt.

§ 580

In der Ausbildung der nationalen Bauformen macht sich nun der Dualismus in der Weise geltend, daß die in § 565 aufgestellten Gegensätze in einseitiger Herrschaft hervortreten. Das verborgene Wesen der Gottheit wird von der traumartigen indischen Phantasie (vgl. § 431) in dem zu einem Außenbau zweifelhaft umschlagenden Innenbau der in den natürlichen Fels ge-

hauenen Grottentempel dargestellt. Dieser dunkel majestätische Bau ist durch die Stütze seiner niedrigen Decke, die gedrückte Säule, welche sich unreif aus dem Pfeiler hervorbildet, zugleich ein Bau der vorherrschenden Last. Durch die unbestimmt wechselnde Grundform des Ganzen und das wuchernde unorganische Spiel der Glieder und Ornamente erscheint er als unentwickelter Keim der reinen geschichtlichen Baustile.

Das einseitige Auftreten jener großen Gegensätze, welche § 565 aus den Grundlinien und Erstreckungen, die im Wesen der Baukunst liegen, abgeleitet hat, ist mit dem obigen Ausdruck „nationale Bauformen“ nicht so zusammenzufassen, daß man annähme, es trete je Ein Gegensatz nur bei Einer Nation hervor. Vielmehr ist hier als ganz wesentlich noch hinzuzufügen, daß gerade im Orient und bei den mit ihm hier zusammengestellten Völkern die einseitigen Hauptformen fast überall bei Einem und demselben Volke nebeneinander vorkommen, zwar im Werte nicht koordiniert, aber doch so, daß man sieht, wie der reine Stil erst gesucht wird. So erscheint der Höhlenbau auch bei den Ägyptern, obwohl nur als Grab, nicht als Tempel, er ist depotenziert durch den ägyptischen Tempelbau, den wir kennenlernen werden. Allerdings war das ägyptische Felsengrab tempelartig, und sehr interessant wäre es, wenn Gau (Nub. Altert.) mit seiner Annahme recht hätte, daß der freie ägyptische Tempelbau von ihnen ausgegangen sei (dagegen s. Schnaase, Gesch. d. bild. K., Bd. I S. 413 ff.). Übrigens war der Höhlenbau als Grab auch bei den Persern noch bedeutend entwickelt, in eingeschränkterer Weise kommt er auch bei den anderen Völkern des Altertums, selbst Griechen und Römern (Katakomben), vor. So werden wir ferner umgekehrt den turmartigen Terrassenbau, der in Ägypten zur Pyramide wurde, auch bei den Indern und sonst in weiter Verbreitung finden. — In der Geschichte dieser einseitigen Formen der orientalischen Baukunst stellen wir nun voran den Bau, der von dem ersten jener gegensätzlichen Paare (§ 565, 2) das Glied des bloß Innern, von dem letzten das Glied des herrschenden Ausdrucks der Last ausscheidet: den indischen Höhlentempel. Wir können uns hier nicht auf die Frage über sein wirkliches Alter einlassen: uns genügt, daß er seinem Wesen nach

der ursprünglichste, inkunabelartigste Stil ist. Nicht unwahrscheinlich, daß er aus einem Gräberbau hervorgegangen ist, wodurch denn der Übergang von der Verehrung der abgeschiedenen zu dem der absoluten Person (vgl. § 556) auch hier in seiner tiefen Bedeutung hervorträte und jene Depotenzierung desselben in Ägypten zugleich als Rückführung auf die ursprüngliche Bestimmung erschiene. Das Einwühlen in den gewachsenen Fels erscheint schon an sich als die ursprünglichste Form, als das Tun einer ersten Kunst, die noch nicht frei aus frei geteiltem Material zu schaffen wagt, und die ganze künftiges bestimmter Ausgebildetes vorbildende, keimvoll unbestimmte Formenwelt, die damit verbunden ist, geht eben aus dieser schon oben charakterisierten vollen Versenkung in die Natur und Bindung an das gegebene Material hervor. Als bloßer Innenbau weist diese Architektur zunächst in interessanter vorbildlicher Weise auf den mittelalterlichen Stil hin; dazu kommt, daß der gewöhnliche Grundriß des Quadrats sich auch zur Form des griechischen Kreuzes, zum Oblongum mit halbkreisrundem und halbkuppelförmig gedecktem Abschluß für das Götterbild gestaltet, ja (in den buddhistischen Höhlentempeln gewöhnlich) sogar die Decke (freilich nur in Tonnenform, zum Teil mit Annäherung an die Hufeisenform) gewölbt ist, die Pfeilerreihen einen breiteren Mittelgang frei lassen und so ein Hauptschiff mit Seitenschiffen aufzutreten scheint. Wie aller Innenbau spricht sich auch dieser durch eine geschmückte Fassade aus, freilich kein eigentliches Portal, wie in den gotischen Domen, sondern nur aus den vordersten Pfeilerreihen und einem friesartigen Wandschmucke bestehend. Wo diese Fassade nicht ist (wie in den meisten Buddhatempeln), kann eigentlich auch von keinem Innenbau die Rede sein, denn ohne alles Äußere kann man auch nicht von einem Innern sprechen; man nähme denn die umgebende Felswand mit unscheinbarer Öffnung als die das Ganze umfassende Mauer, die der Künstler von der Natur wie von einem frühern rohen Künstler überkam: eine Auffassung, wodurch dann auch jener Satz § 278, 2, daß überall im Orient das Innere unverhältnismäßig klein sei, auf diese Grotten seine Anwendung findet. Aber jene Vorbildung einer Baukunst, welche die antike Säulenhalle in den umschlossenen Raum hereinnimmt, verbindet sich nun ohne alles feste Gesetz auch mit einem Außenbau, der als Keim des Klassischen erscheinen kann. Es wird nämlich nicht bloß eine Höhle in den Fels

gehauen, sondern auch wieder nach oben gearbeitet, die Felsendecke weggenommen, so ein großer freier Hof gebildet, in dessen Mitte ein Fels stehengelassen, zum Sanktuarium mit Nebenkapellen ausgearbeitet und im Fels rings um den Hof eine Pfeilerreihe so ausgemeißelt, daß er wie das vorspringende griechische Tempeldach über sie überhängt. So namentlich die prachtvolle Kailasa zu Ellora. Nun ist das Innere wieder zu einem Äußern umgestülpt und es verhält sich wie mit jenen primitiven Tieren, die man gleich einem Handschuh umkehren kann, ohne daß sie Schaden leiden. Eigentlich war freilich schon der Höhlentempel relativ ein Außenbau, denn in ihm stand ein Sanktuarium, zu dem sich der übrige Raum, der als Ganzes doch ein Innenbau war, als Äußeres verhielt. Man sieht schon hier die zu § 578 bemerkte dialektische Schwierigkeit des Begriffs von Innen- und Außenbau. Dieser Hofbau steht nun aber durch eine seltsame Nabelschnur mit dem Höhlenbau in Zusammenhang, indem ausgesparte Brücken von dem freistehenden Tempel zu Grottentempeln führen, die in Stockwerken übereinander in den umgebenden Fels gemeißelt sind. — Ganz inkunabelartig ist namentlich der Pfeiler, von dem man eben nicht weiß, ob man ihn Säule nennen soll. Die Hauptform unter seinen wechselnden Bildungen ist diese: er beginnt von unten mit einem Würfel, der bedeutend höher als breit ist; aus ihm entwindet sich ein ungleich kürzerer, verjüngt anlaufender, nach unten meist ausgebauchter, kannelierter Schaft, der durch einen aus mehreren Ringen bestehenden Hals in das Kapitell übergeht, das aus einem überstark ausquellenden gedrückten Pfühl gebildet ist; der Decke ist es durch eine Platte verbunden, an die sich zwei konsolenartige Ansätze schließen, auf welchen jene vermittelst eines architravartigen Streifens ruht, der im Keime das griechische Gebälke zeigt. Dieser Säulenpfeiler stellt denn den Druck einer ungeheuren Last dar, welche, von der überall niedrigen Decke ausgeübt, das Kapitell zu jener Breite ausquetscht, so daß das Band, das um seinen mit Streifen verzierten Kreis läuft, als ein Ring erscheint, der es dem Drucke gegenüber zusammenhalten muß, und welche zugleich dem kurzen Schafte nicht erlaubt, aus dem Untersatze entwunden frei hinanzusteigen. Wie in dieser gedrückten Form die Säulenteile unentwickelt im Keime da sind, so kommt auch der Pilaster schon vor: an jenen Außenbauten die Gesimse der Stockwerke tragend im Äußern, in den Grotten-

tempeln den Pfeilern entsprechend an den Wänden; unter den Gliedern glaubt man außer den vorherrschenden Wülsten auch jene andern einfachen Hauptformen (§ 572), welche nachher die klassische Baukunst ausgebildet hat, auftauchen zu sehen, aber jede feste Gestalt verschwimmt wieder im bunten Wechsel, der in eine Ornamentenfülle wuchernd ausschlägt, in welcher nun auch spätere Formen entwickelter Kunst, selbst der Spitzbogen, anklingen, aber alles in derselben unbestimmbaren Buntheit, und dazu kommen nun die Tier- und Menschengestalten, tragend, mit Wand und Pfeiler verwachsen, fratzenhaft, den traumartigen Eindruck vollendend. Wesentlich ist, daß auch die Dachung der freistehenden Bauten keine Regel hat, sondern bald flach, bald kuppelförmig ist. Dieser Formenwechsel ist nun, wie geistig durch die phantastische Stimmung, so äußerlich durch dieselbe Abhängigkeit vom Material bedingt, aus welcher das Schwanken im Grundplane zu erklären ist, eine Abhängigkeit, die, wie eben der Stein sich hemmend oder zum Spiel auffordernd darbietet, ebensosehr Willkür ist (vgl. Anm. zu § 562, 1). Der Schlußeindruck, wie er schon zu § 578 als besonders bezeichnender Zug der orientalischen Art, das Wesen der Gottheit als ein verborgenes anzudeuten, hervorgehoben wurde, ist der des traumhaften Dunkels. In der Nacht dieser Höhlentempel, im Schoß der Erde wird das Gemüt mit dämmernden Gefühlen, mit scheuer, schauriger Ahnung des dunkeln Urgrunds aller Dinge, der aus finsterer Tiefe des Absoluten arbeitenden, zeugenden Urkraft erfüllt. Die Seele wird nicht frei; wie die niedrige Decke auf den schweren Pfeilern lastet bang auf ihr das brütende Geheimnis einer unerforschlichen Weltordnung, die den Einzelkräften keine klare, lichte Entfaltung gönnt.

§ 581

Dagegen gestaltet sich aus der Kegelform des Grabhügels ein Bau, der bald als Grab, bald als Tempel erscheint und durch das Mißverhältnis des Äußern zum Innern einseitiger Außenbau, in seiner Richtung einseitiger Hochbau und darin zugleich Bau der einseitigen Kraft ist. Derselbe tritt vorzüglich bei den westasiatischen Völkern auf, gliedert sich als viereckiger,

terrassenförmig verjüngt aufsteigender Turm, verbindet sich vorzüglich bei den Persern mit einem reichen Palastbau, dessen schlanke Säulen aber ebenfalls die einseitige Höherichtung ausdrücken, umschlingt in Indien als Pagode seine Form mit ausschweifender Ornamentik und vereinfacht sich in Ägypten zur kristallischen Keilform der Pyramide.

Nirgends tritt der Übergang zwischen der Bedeutung der abgeschiedenen und der absoluten Person stärker hervor als hier. Es ist nichts einfacher, als daß über dem Grabe großer Verstorbener eine gewaltige Erhöhung errichtet wird, welche ihr Andenken weithin in die Lande verkündigt und selbst das denkbar einfachste Bild der Erhabenheit, der aufgerichteten Kraft ist, durch die der Tote im Leben sich ausgezeichnet. Solche Hügel, in Kegelform, ursprünglich und teilweise auch später bloß aus Erde aufgeworfen, sind in Nord- und Südamerika, wie in Asien und Europa verbreitet. Nun plattet man die Spitze des Kegels ab und opfert auf dieser Höhe: den Manen des Toten oder dem Gotte, der ihn zu sich erhoben hat; dies geht ineinander über, da eben der Tod selbst den Übergang in das allgemeine Leben, die Rückauflösung in das Ganze ist, in welcher die Vorstellung das aufgelöste Einzelleben oder das Gesamtleben fixieren oder unklar beide zusammenfassen kann. So schwanken die Nachrichten über den Belusturm zu Babylon, ob er ein Tempel oder Grabmal eines Königs Belus gewesen, und er war vielleicht beides, da im untern Gelasse der Koloß „Jupiters" (nach Herodot), im obern jenes Ruhebett des Belus stand. Der entwickelte Tempelbau depotenziert übrigens, wie schon erwähnt ist, auch diese Form wieder zum bloßen Grabmal. Der einfache kegelförmige Erdaufwurf mußte nun, wenn er jene höhere Bedeutung erhalten und zur herrschenden Tempelform werden sollte, allerdings erst eine künstlerische Gliederung gewinnen. Er nimmt zunächst die Form des viereckigen, verjüngt aufsteigenden Terrassenbaus an, die wir auch in Nordamerika sehen; diese Form wird zu einem aus Werksteinen frei gefügten, an der Oberfläche künstlerisch bearbeiteten Werke selbst in Mexiko, wo wir sie unter dem Namen Teocalli (Gotteshaus) finden. Die Terrassen sind zum Teil schon hier wieder ausgefüllt, die Oberfläche verschieden geschmückt, Prachttreppen führen hinan. Das oberste

Stockwerk trägt nun in Mexiko gewöhnlich ein kleines Tempelhaus und ebenso war dies ohne Zweifel in Ninive, das ähnliche Turmbauten gehabt haben muß, wie der aus acht ungeheuern Absätzen aufsteigende Belusturm in Babylon. Dieser Bau gehört nämlich vorherrschend den Assyrern an und teilt sich von ihnen den Persern mit. Das Grabmal des Cyrus im alten Pasargada hat dieselbe Form und trägt auf seinem sechsten Absatze ein kleines Tempelhaus. Die Form der Bedachung dieses Hauses, die selbst in Mexiko auftritt, werden wir später ins Auge fassen. Hier ist vor allem die durchgängige Kleinheit dieses Hauses im Verhältnis zu dem ungeheuern Stufenbau hervorzuheben: sie bezeichnet zunächst diesen Bau als einseitigen Außenbau und dadurch ebensogut wie der bloße Innenbau des Grottentempels das verborgene Wesen des Gottes oder Geistes, der im obern Heiligtum des Belusturms gar keine Bildsäule hatte, während ebenda das Tempelgemach im untersten Geschosse mit der Bildsäule des Gottes auch noch in keinem Verhältnis zur Größe des Ganzen stand. Dieser Hochbau ist aber ebensosehr bloßer Kraftbau; die Stockwerke tragen einander in Wirklichkeit, aber alle zusammen scheinen einer ungeheuern Last entgegenzustreben, die nicht oder in unverhältnismäßiger Kleinheit da ist, das Streben atmet sich vielmehr in der Verjüngung des Keils von selbst, ohne Widerstand aus. Säulen treten nicht auf, denn es ist nichts zu tragen, es wäre denn richtig, daß die kleinen obern Tempelhäuser in Ninive und Babylon Antentempel mit zwei Säulen waren, was aber nicht zum Wesen dieses Baus als eines Ganzen gehört. Man kann ohne Widerspruch mit der Ableitung dieser Form aus dem Tumulus die Auffassung Sempers (Die vier Elemente der Baukunst, S. 70 ff.) verbinden, welcher den Turm als Mittelpunkt eines ganzen Terrassensystems anschaut, dessen einzelne Absätze oder Etagen (denn in den Stockwerken nimmt er durchgängig Wohnungen an) den Knechten und Untersassen, dem Fremdenverkehr, lagernden Karavanen, Bazar, Staatsgeschäften, Unterricht, Gymnastik dienten, worauf höher der öffentliche Palast des Herrschers (Audienz- und Gerichtshof), dann sein Privatpavillon folgt und endlich erst die hohe, ebenfalls terrassierte Pyramide mit dem „Grabmal des Stammherrn, der dem unterjochten Volk zum Gott aufgedrungen ward“: das Ganze ein Ausdruck des erobernden Satrapendespotismus, eine lagerartige Gruppierung, ein Bild des Subordinationsprinzips. Der Begriff der aufragenden Kraft

steigert sich in dieser Auffassung zu dem einer systematisch dargestellten kriegerischen Despotenkraft. Mit dem Terrassensysteme verbindet sich nun allerdings ein reicher Palaststil, in Persien, wie die Reste von Tschil-Minar zeigen, in einer Mäßigung und künstlerischen Durchführung des Einzelnen, welche sich weit über den mit Alabasterplatten getäfelten, im Wesentlichen jedenfalls säulenlosen Ziegelbau Assyriens erhebt. Man sieht, daß hier die Fortschritte nicht am (Grab-)Tempel, sondern, dem realen persischen Geist (§ 431, 2) entsprechend, am Palaste geschehen. Der säulengetragene Saal spielt eine Hauptrolle. Die Säule hat den Schaft zur Freiheit entwickelt, und zwar in vollem Gegensatz gegen Indien: er ist nicht nur kanneliert, geschwellt, verjüngt, sondern steigt sehr schlank zu bedeutender Höhe auf, wodurch ein Ausdruck des Übergewichts der Kraft über die Last auch hier sich geltend macht. Basis und Kapitell ist entwickelt; an jener entspricht die große fallende Welle unter dem Pfühle mit Riemen, der schon an das Griechische erinnert, nicht dem starken Drucke, der an dieser Stelle stattfindet; diese Form ist leicht, gehört mehr dem Gefäß an, bezeichnet aber ebenfalls den Charakter des lastlos Aufsteigenden; das Kapitell ist noch phantastisch mit voll ausgeladenen Pferden und Stieren oder einem seltsamen, vierfach gerollten Ornamentkörper geschmückt, von dessen Verwandtschaft mit einer griechischen Form die Rede sein wird; das Gebälk an der Fassade der Höhlengräber nähert sich jedenfalls dem ionischen. Reicher polychromischer und plastischer Schmuck zierte diese assyrisch-persische Baukunst. — In Indien treffen wir nun, umgeben von einem Komplexe von Reinigungsteichen, Säulengängen, Hallen für die Wallfahrer, Priesterwohnungen, kleineren Tempeln usw., ebenfalls die Stufenpyramide unter dem Namen Pagode (Bhaguwati, d. h. heiliges Haus). Hier wird nicht mehr der Fels bearbeitet, sondern aus Werksteinen frei gefügt. Die Pagode ist Tempel; eines ihrer, nicht großen, Gemächer enthält das Götterbild. Was auch hier an spätere (gotische) Formen entwickelter Baukunst keimartig gemahnt, ist der Übergang vom Viereck in das Achteck (das aber durch weitere Entkantung als Sechzehneck erscheint), überhaupt der Drang zu einer Brechung des Massenhaften, der jedoch in indischer Weise als krause Überladung und Verschüttung der Grundform erscheint: die Übergänge der Terrassen sind mit gewölbförmigen Übergängen ausgefüllt, dazwischen treten kleine Kuppeln hervor; überall Pilaster, Nischen mit

geschweiften Bekrönungen, reichen Gesimsen, Tier- und Menschengestalten; das Ganze schließt kuppelartig, aber dieser schließende Körper blüht selbst wieder in eine seltsame fächer- oder pfauenschweifartige Form aus. — In Ägypten dagegen ist es, wo dieser Hochbau, wie der Höhlenbau, sich wieder auf die Bestimmung des Grabdenkmals beschränkt, denn ein Tempelbau ganz anderer Art hat sich ausgebildet, und die Sage, daß die Pyramiden von gottlosen Königen herrühren, beweist eine starke priesterliche Opposition gegen diesen militärisch-despotischen Kraftbau (vgl. Semper a. a. O. S. 86). Die Absätze werden ausgefüllt, mit reich bearbeiteten Steintafeln überkleidet und es erscheint die viereckige Keilform der eigentlichen Pyramide. Das Mißverhältnis des Kerns zu der großen, nun fast ungegliederten, soliden Schale drängt sich doppelt stark auf. Sieht man diese einfache Form näher an und erwägt, was schon zu § 564, 1 über ihren ästhetischen Charakter gesagt ist, so eröffnet sich ein eigentümlicher Blick: sie scheint bestimmt, nicht etwas für sich zu sein, sondern ein Teil, und zwar ein abschließender, d. h., mit weniger Veränderung, ein Dach. Dies gilt dann von diesem Hochbau in allen seinen Formen in der Art, daß man meint, einen der Absätze der Terrassenbauten in der Form gedeckt und abgeschlossen sehen zu müssen, welche die Grundlinie des ganzen Terrassenbaus ist: der Pyramidalform. Das ist nun aber wirklich geschehen in jenen Grab- und Tempelhäusern, die auf der Höhe der Teocalli, auf dem Denkmal des Cyrus stehen und wohl auch auf den assyrischen Türmen standen. Auf diesem Punkte werden wir die Sache bei den Griechen wieder auffassen. — Übrigens hat sich auch der pyramidale Bau als Grabdenkmal bei allen alten Völkern erhalten, wie der Höhlenbau. Bei den Griechen und Römern gliedern sich die so gestalteten Grabmäler wieder stufenförmig, gehen aber im Grundriß auf die Kegelform zurück, d. h. sie sind rund; man denke an die Gruppe abgestumpfter Kegel in Albano (Monument der Curatier), an das Grabmal Augusts und Hadrians in Rom, des Hephästion in Babylon, das Mausoleum in Halikarnaß.

§ 582

1 Der ägyptische Geist bewährt sich als streng messender (vgl. § 432), indem er die widerstandslos in die Höhe strebende Form in einen fest an der Erde gelagerten Langbau (§ 565) umwandelt,

in welchem zugleich durch die Gestalt der *Säule* und des *Ge-
bälks* ein organisches Verhältnis zwischen Kraft und Last ein-
zutreten beginnt, der aber dadurch einseitiger Langbau ist, daß
in dem platten Dache der zusammenfassende Abschluß der schrägen
Linie ausbleibt, welche dafür als pyramidaler Nachklang in der
Richtung der Mauern auftritt. Auch die Glieder werden einfach 2
und klar. Indem dieser Bau die Gemeinde in seine vorbereitenden,
mauerumschlossenen Teile, aber nicht in sein Innerstes, das Heilig-
tum des verborgenen Gottes, aufnimmt, erscheint er als unent-
schiedener *Außenbau*. Jene Teile: Sphinxalleen mit Vortoren,
große Portale mit Flügelgebäuden, vielsäulige Vorhallen, weitere
Vorräume, ins Unbestimmte wiederholbar und dehnbar und
dadurch allerdings Ausdruck des fortdauernden Ungemessenen
im Gemessenen, stehen in solchem Mißverhältnis zu der kleinen
und dunkeln Tempelzelle, daß der Grundcharakter des Ganzen
der des Empfangens, der Annäherung, der unbefriedigten *Er-
wartung* ist.

1) Im ägyptischen Tempel ist der turmartige Hochbau völlig niedergeschlagen und zu der beruhigenden Form des klaren Oblongums, das sich bestimmt an den festen Boden der Erde hinlegt, umgewandelt. Dieses Oblongum ist allerdings nicht im eigentlichen Tempelhaus zu suchen, sondern in einer Anreihung verschiedener Räume, die zum zweiten Teile des Paragraphen näher zu erläutern ist. Verschwunden sind aber nicht nur die gehäuften Terrassenwürfel, in welchen der assyrisch-persische Bau sich erhob, sondern auch die Zusammenneigung zweier schrägen Linien zu einer Spitze, die seiner pyramidalen Gestalt zugrunde lag und in der eigentlichen Pyramide zutage tritt, wird in dem Sinne nicht verwendet, daß sie zu der abschließenden Giebelform des Daches sich umbildete. Durch die flache Deckung (wo es sich überhaupt von gedeckten Teilen handelt), sowie durch die ausgedehnte Reihe der Vorräume, von welcher zu 2 die Rede sein wird, ist nun dieser Bau zu sehr Langbau; also auch hier wieder einseitiges Hervortreten einer der in § 565 aufgeführten Richtungen. Dagegen hat sich ein Rest des Pyramidalen in der schrägen Neigung der Tore und der Seitenflächen

aller Mauern erhalten; diese Richtung hat sich von der geraden senkrechten noch nicht getrennt, um sich über ihren wagrechten Abschluß als höhere Zusammenfassung zu legen, sondern ist noch unreif mit ihr verwachsen, denn die Mauer ist nach der innern Seite senkrecht. Wo nun der Mauer die freistehende Stütze vorgestellt ist, um einen Säulenumgang zu bilden, oder wo sie die Decke eines auch nach oben ganz geschlossenen Raumes trägt, ist dagegen ein weiterer Schritt an die Schwelle organisch reifer Baukunst getan: die drückende Last, die in Indien den Pfeiler nicht wahrhaft zur Säule werden läßt, das Auffahren in die Höhe, das in Persien auch der tragenden Säule zu schlanke Verhältnisse läßt, ist verschwunden, Gleichgewicht von Kraft und Last bis nahe zur Vollkommenheit entwickelt. Die ägyptische Säule sondert sich klar in die durch die Natur der Sache bedingte Dreiheit der Gliederung; nur erscheinen an jedem Teile derselben Eigenheiten, die auf die Unreife zurückweisen: die runde Form der Fußplatte ist nicht das richtige Glied für die Vermittlung mit der Sohle des Baus, der verjüngte, in angemessenem Höhenmaß aufsteigende Schaft hat häufig über dem Plinthus eine seiner Bedeutung widersprechende Einziehung, ist teils konvex, teils konkav, aber seicht kanneliert, hat neben senkrecht laufenden Pflanzenornamenten auch horizontale bandartige oder hieroglyphisches Bildwerk darstellende, die seiner Bewegung widersprechen. Neben der als offener Lotoskelch oder Palmblätterkrater motivierten Welle des Kapitells, die sich über einer Anzahl von Ringen erhebt, tritt eine nach unten statt nach oben ausgeschwellte, also den Druck der Last am falschen Punkte darstellende Knospenform auf, auch Kapitelle mit Isismasken sind nicht selten; statt der Platte erhebt sich über dem Kapitell ein Würfel, zu schmal, um eine richtige Vermittlung mit dem wagrecht überliegenden Balken darzustellen; dieser kommt so hoch zu liegen, daß die quer übergelegten Deckenbalken nicht über ihn treten können, sondern ihre Köpfe hinter ihm tiefer auf dem Würfel aufsitzen: damit fällt der schöne mittlere Teil weg, den wir im dreigliedrigen griechischen Gebälke finden werden, und es erhebt sich über dem mit einem Rundstabe gesäumten Hauptbalken sogleich das Kranzgesimse, das sich, da es nichts weiter zu tragen und nicht vor Regen zu schützen hat, nur als große Hohlkehle mit einem Leisten darüber darstellt. Hiemit sind zugleich die wenigen, einfachen Glieder genannt, zu denen sich das wuchernde indische Formenspiel zusammen-

gezogen hat. Das scharfe Abgrenzen drückt sich auch darin aus, daß die senkrechten Kanten des ganzen Baus ebenfalls mit Rundstäben eingefaßt sind. Reicher Skulptur- und Farbenschmuck bedeckt alle Flächen, hat aber, da Giebel und Fries fehlen, nicht die natürlich sich ergebenden Hauptstellen zu besonderer, reicher Konzentrierung gefunden.

2) Neben der klaren Messung, welche demnach die Einzelformen nunmehr beherrscht und vereinfacht, drängt sich in der Anlage des Ganzen auch hier noch die orientalische Ungemessenheit hervor. Der ägyptische Tempelbau ist nicht eigentlich ein „Einschachtelungssystem" (Kugler), sondern ein unbestimmtes fadenartiges Anreihungssystem von lauter Vorräumen; nur wenn man von dieser Längenrichtung absieht, bietet sich das Bild der Einschachtelung dar: Schale auf Schale, Zwiebelhaut auf Zwiebelhaut und schließlich — kein Kern, eine taube Nuß, d. h. am Ende der langen Anlage, umgeben von Priesterwohnungen, Archiven, Gehegen für die heiligen Tiere u. dgl. ein verhältnismäßig sehr kleines, monolithes, dunkles, nur dem Priester zugängliches, selten auch nur ein Götterbild umschließendes Heiligtum. Daß dieser taube Kern nicht in der Mitte, sondern am Ende einer langen Reihe von Vorräumen liegt, ist freilich gerade das Wesentliche. Diese Räume sind eine große Zeile für ungeheure Wallfahrten. Lauter Tor, lauter Empfangen, Erwarten, Annähern und keine Ankunft, lauter Schwelle, ungelöstes Rätsel, genau entsprechend der Bedeutung der ägyptischen Phantasie (s. § 432, 2). Die Prozession wird zuerst von einer mit kolossalen Sphinx- und Widderreihen eingefaßten Straße (Dromos) empfangen; einfache Vortore, eines oder auch mehrere, fassen dazwischen die Wallfahrer wieder enger zusammen, um sie wieder freier zu entlassen; am Schlusse dieser Allee werden sie von einem Prachttore mit zwei hohen turmartigen Flügelgebäuden (Pylonen), davor Obelisken und Kolosse stehen, empfangen und treten durch die Pforte in der Mitte, an deren Hohlkehle das geheimnisvolle Symbol des geflügelten Globus angebracht ist. Es folgt ein großer, unbedeckter Vorhof, dessen Umfassungsmauer mit Säulen umstellt ist; man kann ihn mit dem Prachttor als einen Propyläenbau bezeichnen und einen häufig vorkommenden zweiten Vorhof, dem wieder Pylonen vorgesetzt sind und der dieselbe Gestalt hat, zur Unterscheidung von ihm Pronaos nennen, doch nur, wenn der sogleich zu nennende weitere Raum fehlt, was aber bei bedeutenderen Anlagen nie der Fall ist; das Schwanken der Bezeichnungen

ist übrigens tief in der Natur dieser Anlagen begründet. Der weitere Raum, auf den wir soeben hingewiesen, ist nun die Vorhalle: ein bedeckter, nur durch kleine Öffnungen beleuchteter vielsäuliger Saal (Oikos hypostylos oder polystylos), vom Vorhofe aus durch eine Pforte zu betreten, denn er ist nach dieser Seite zwar durch keine Wand, aber in den Zwischenweiten der Säulen durch Brüstungen geschlossen. Die Formen der Säulen in diesem dunkel majestätischen, ahnungsvoll spannenden Raume pflegen nach Reihen abzuwechseln, auch ist die mittlere höher: eine perspektivisch malerische Neigung (vgl. Schnaase a. a. O. S. 402), die merkwürdig auf das Mittelalter hinweist. Eigentlich wäre denn dieser Raum der Pronaos, wenn auf ihn unmittelbar das Heiligtum folgte, aber dazwischentreten nun noch weitere Räume: nämlich abermals eine, zuweilen vorhofähnliche, zuweilen ein weiteres hypostyles Gemach darstellende Vorhalle, dann ein oder zwei Vorsäle ohne Säulen, und dann erst das Heiligtum. Wenden wir nun auf diese Anlage den Begriff des Innen- oder Außenbaus an, so scheint sie zunächst jenes, ist es auch in gewissem Sinne, denn ganz durch eine Mauer eingefaßt, die andächtige Menge in ihre Räume aufnehmend, schließt sie sich gegen das Äußere ab und verkündigt ihre innere Schönheit nur durch die Fassade der Pylonen. So ist das orientalische, griechische, römische Wohnhaus ja ein Innenbau, weil es alle seine Gemächer nach innen um einen Hof umherlegt, wo sich alle architektonische Schönheit versammelt. Überdies ist die bedeckte vielsäulige Halle ein Hauptteil; dieser aber ist eben ganz Innenbau, er erinnert auch durch die höhere Säulenreihe der Mitte an die gotische Kirche. Allein dies Alles ist ja nicht das Heiligtum selbst, die in diesen Vorräumen andächtig versammelte Gemeinde ist nicht im Tempel, kann und darf nicht in dies unverhältnismäßig kleine Allerheiligste eintreten, sie ist draußen. Also fast lauter Äußeres mit wenig Innerem; dies Äußere ist aber nicht das umgezogene Gewand, in dessen Formen das Innere sich nach außen ausdrückt, es ist nicht umgelegt, sondern vorgelegt, neben das Innere gesondert hingestellt, dem oberflächlich gegliederten Tiere gleich, das seinen Magen an einem fadenartigen Darm nachschleppt. Dies nennen wir unentschiedenen Außenbau. Was übrigens das Ungemessene betrifft, so ist es auch in der obigen Darstellung eines Unbestimmten Anreihungssystems noch nicht erschöpft: Sphinxalleen, Vorhöfe können auch ganz fehlen, zwischen zwei Vorhöfe noch ein schmälerer, alleen-

artiger sich fügen (wie im Tempel von Luxor), die Alleen und Vorhöfe stehen auch, ein weiterer Ausdruck der Zusammenhangslosigkeit, nicht notwendig in gerader Linie.

2. Die griechische Baukunst.

§ 583

Die griechische Phantasie (vgl. § 434—441) macht zugleich 1
mit der Symbolik der falschen Selbständigkeit der Baukunst, dem Kolossalen, dem Schwanken zwischen Gemessenem und Ungemessenem, ebenso der Einseitigkeit in Beziehung auf die Hauptrichtungen und Gegensätze, die zugleich Unentschiedenheit war, ein Ende, und errichtet dem lichten Gotte sein mäßig großes, schön erhabenes Haus. Diese Erzeugung des Schönen ist zu- 2
gleich organische Umbildung der orientalischen Elemente: der hohe Terrassenbau wird zu einem Unterbau von wenigen Stufen herabgesetzt, die pyramidale Linie tritt als Giebeldach abschließend über den, ebendarum nicht mehr einseitigen, Langbau der viereckigen Tempelhalle, der Säulenhof wird, während die Prachttore gesondert vor den Hauptbau treten, von ihr als seinem Zentrum an sich gezogen. Dies Säulenhaus mit Vor- und Hinterhalle ist ein klarer, aber nicht einseitiger Außenbau.

1) Man vgl. die Darstellung der griechischen Phantasie, um die geistigen Bedingungen, aus denen dieser Bau hervorgegangen, sich zum lebendigen Bilde zu erheben. Durch die „Degradation" (Hegel) des bloß Symbolischen wird auch die Baukunst dem falsch Symbolischen entzogen und auf die Symbolik, welche begriffsmäßig ihre Bestimmung ist (§ 561), beschränkt. Damit ist auch die klare Trennung in ein Inneres und Äußeres, der freie Zweckdienst der Baukunst (§ 555) da. Wir werden sehen, wie dadurch die Verwirrung der Begriffe von Innen- und Außenbau geschlichtet wird. Die Klarheit dieser Scheidung ist zugleich reine Einführung des Qualitativen in das Quantitative: der Tempel soll durch seine Form, nicht durch seine Masse wirken, er wird mäßig groß; 200 Fuß äußere Länge, 90 Fuß Breite,

50 Fuß Höhe ausschließlich des Giebels ist das ungefähre Maß der größeren Tempel. Innerhalb des Erhabenen ist dieser Bau durch die Reinheit der Messung, welche alles Ungemessene aufzehrt, ruhig schön. Der Gott ist Person geworden, schöner Mensch; das orientalische Dunkel ist in der Durchbildung des Symbols zum Mythus erleuchtet. Ihm, dem klar gegenwärtigen, soll sein klares Haus errichtet werden. Nirgends im Orient hat der Tempel diese Bedeutung in ihrer Einfachheit gehabt: die Bedeutung des Hinantretens, der Versammlung der Gemeinde, die nun aber doch nicht im eigentlichen Heiligtum war, überwog in der architektonischen Darstellung immer das Sanktuarium und dieses war ein Schlupfwinkel für den Gott, häufig so, daß er selbst hier nicht zu finden war.

2) Die griechische Kunst steht auf den Schultern der orientalischen, sie ist eine freie, schöpferische, organische Umbildung derselben, setzt sie zur Vorstufe, zum bloßen Stoff herab. Wieweit dies so zu verstehen sei, daß die Griechen selbst mit orientalischen Formen begannen, wieweit so, daß die Übergangsstufen auf den Vermittlungswegen, namentlich in Kleinasien (auch Phönizien mag dabei gerade in der Baukunst wichtiger gewesen sein, als wir wissen) sich ausbildeten, wieweit so, daß solche Übergangsformen überhaupt nicht anzunehmen sind, sondern der griechische Geist mit Einem Wurf das ihm bekannte Bild vorklassischer Kunst umschuf, darauf können wir hier nicht eingehen. Der griechische Tempelbau erscheint nach allen Seiten als eine solche organische Umbildung. Sein auf starken Stufen sich erhebender Unterbau ist der schon in Persien bedeutend gemäßigte assyrisch-ägyptische Terrassenturm, degradiert, eingeschmolzen zur großen, den Bau wie ein Anathema hinanhaltenden Tafel (vgl. Bötticher a. a. O., Bd. I S. 123); die Stufen sind nicht zum Steigen, dieser Zweck erforderte kleinere Zwischenstufen; daraus erhellt deutlich jene Reminiszenz oder vielmehr Umbildung einer vorausgehenden, unorganisch massenhaften Form. Jenes kleine Haus, das auf dem Cyrus-Grabmal und wohl auf allen assyrisch-persischen Stufentürmen (wie auf den mexikanischen Teocalli) stand, ist, wie es soll, in der entsprechenden Größe zur Hauptsache geworden; sehen wir, mit dem Bilde des griechischen Tempels in der Phantasie, einen solchen Stufenturm an, so meinen wir, wir müssen ihn von oben zusammendrücken, damit die Träger, die Stufen, nicht mehr in diesem Mißverhältnis aufgebäumter

Größe zum Getragenen, dem Tempelhaus, stehen. Der einseitige Hochbau hat hiemit aufgehört. Aber darum ist nicht der einseitige ägyptische Langbau eingetreten, denn das Oblongum des Tempelhauses ist nicht platt gedeckt, sondern jenes aus der Zusammenneigung zweier schräger Linien gebildete Dach, das als zuspitzende Wiederholung der pyramidalen Bewegung des ganzen Terrassenbaus sich über das mehrmals erwähnte kleine Haus, das er trug, breitete, gibt jetzt der Decke den Abschluß, der ihr im ägyptischen Tempel in so störender Weise mangelt. Die Pyramide ist, wie sie soll, ein bloßes Moment geworden. Aber dieses Dach ist nicht Walmdach wie an den Teocalli Mexikos, sondern hat die Form angenommen, die sich auch in Persien, bei dem Cyrus-Grabmal, findet: es ist Giebeldach, hat also die reichere Symmetrie zwei verschiedener Seitenpaare, deren eines das Vorn und Hinten, das andere die Nebenseiten darstellt. Zugleich aber geschieht der weitere Hauptschritt einer neuen Organisation: das Tempelhaus wird zum Magnet, an den jene Teile anschießen, die in Indien den freistehenden Tempel äußerlich getrennt umgeben, in Ägypten dem Sekos vorausgehen, ihn an ihr Ende drücken: der Säulenhof des geöffneten Felstempels, die säulenumstellten Vorhöfe, die säulengestützte Vorhalle rücken an die Zella als ihren Mittelpunkt an, werden wahre Vorhalle (templum in antis mit vorgestellten Säulen, Prostylos) und Hinterhalle (Amphiprostylos) und endlich Säulenhalle, die um das ganze Haus läuft, dessen vorspringendes Dach die Säulenreihe als integrierendes Glied in die Einheit des Ganzen begreift (Peripteros, mit doppelter Säulenreihe Dipteros). Das Rudiment dieser konzentrierten Form findet sich jedoch bereits in einer abweichenden Tempelgattung Ägyptens, den sogenannten Typhonien. Hier hat das Haus die Gestalt des länglichen Vierecks und eine Säulenreihe umher, aber an den Ecken nicht Säulen, sondern Pfeiler, d. h. Mauerstücke, Reste der Mauer; die Säulen sind ferner mit einer Mauerbrüstung bis zur halben Höhe des Stammes miteinander verbunden und die Interkolumnien an Vor- und Rückseite weiter als auf den Langseiten. Also ein großer, wesentlicher Schritt schon in Ägypten, der aber nur halb verstanden vollzogen ist und den Griechen das volle Verdienst des Verständnisses und der Vollendung läßt, die so gut als eine Schöpfung ist. Daß auch in Griechenland die Zwischenräume der Säulen durch Gitter, selbst niedrige

Mauern gesperrt waren (s. Bötticher a. a. O. Bd. II S. 76) hat hier nur den Zweck, die Bildsäulen, Weihgeschenke zu sichern, und ist nicht Ausdruck eines unüberwindlichen Zugs der Abschließung, Heimlichkeit wie dort. — Nun wurde aber von den Griechen die hohe Bedeutung eines würdigen Vorbereitens auf das Heiligtum selbst nicht verkannt; die Formen, die ihr entsprechen, sollten nur nicht die Einheit des Ganzen stören: ein Prachttor mit Säulenhalle trat daher als Propyläon an den Eingang in den Peribolos, den heiligen Bezirk, und einfache Hallen, Stoen zogen sich in Art von Höfen umher (vgl. § 576). Nunmehr hat auch die Unklarheit über Innen- und Außenbau ein Ende. Angesichts dieses Tempels mit seiner einladenden, heitern Säulenhalle, dessen Inneres dem Volke zwar nicht unzugänglich, jedoch keineswegs für die Versammlung der Gemeinde bestimmt ist, wo vielmehr vor der Bildsäule des Gottes nur der Priester auf dem kleineren Altar die unblutigen Opfer verrichtet, während die großen Brandopfer außen vor dem Pronaos auf dem größern Altare vollzogen werden, stellt sich nun der einfache Satz fest: ein Außenbau ist der Tempel, der nicht sein Inneres so organisiert, daß darin die Bestimmung ausgedrückt ist, die Gemeinde zum Gottesdienst in sich aufzunehmen, sondern das Bild der Herrlichkeit des Gottes dem von außen herantretenden Menschen objektiv hinstellt. Das Hauptmoment der Organisation des Innern für jenen Zweck ist die Säule als das Mittel der Raumöffnung für die versammelte Menge; der griechische Tempel kehrt sie nach außen. In Indien bestimmte uns die Anlegung der Pfeilerreihen in den Grottentempeln zu der Bezeichnung: Innenbau; war aber diese Bezeichnung schon darum wieder zweifelhaft, weil in diesem Innern selbst wieder ein Sanktuarium war, so schlug in den offenen Felsbauten mit einem Hofe, um welchen Pfeilerstellungen, in den Fels gehauen, liefen, der ganze Bau in einen die Gemeinde in das Außen verweisenden, also einen Außenbau um. In Ägypten bestimmte uns die Aufstellung und Anreihung der säulenumstellten und säulengetragenen Räume innerhalb einer Mauer zu der Bezeichnung eines zweifelhaften Außenbaus, denn in das Innere eingelassen blieb das Volk wieder außen, das Heiligtum selbst war ihm unzugänglich. Jetzt nun haben wir einen klaren Begriff, um die Bezeichnung Außenbau unzweifelhaft aufzunehmen. Dieser Außenbau ist aber nicht einseitig; der orientalische Bau hörte nicht auf

einseitig zu sein, weil er zwischen zwei Gegensätzen schwankte, vielmehr schwankte er gerade, weil er einseitig war; am griechischen dagegen bewährt sich, was § 565 sagt, daß die entwickelte Kunst jene Gegensätze nicht abstrakt, sondern nur mit mäßigem Übergewichte des einen oder andern Moments ausbildet; man weiß, woran man ist, und doch ist man durch keine Ausschließlichkeit gebannt. Denn das Innere ist, obwohl nicht für größere Versammlung bestimmt, doch nicht verschlossen, es ist zugänglich, die Herrlichkeit des lichten, nicht verborgenen Gottes darf jeder Reine sehen. Die Säulenhalle verkündigt nicht, lädt nicht ein, um zu täuschen, die Nuß ist nicht taub. Weil in der Objektivität des griechischen Geistes der Gott ganz Gestalt geworden ist, bedarf es neben der Bildsäule keines in demselben Raume vorzunehmenden, weitläufigen, subjektiven Gottesdienstes; das Innere ist aber ausgebildet, ein würdiges, zum Schauen bestimmtes, reichgeschmücktes Gemach für den Gott, und die Vorhalle konzentriert noch einmal den Geist des Schauenden zur Sammlung, ehe er eintritt. Ein Rest orientalischer Verborgenheit stellt sich allerdings in dem Dunkel der Tempelzellen dar, die nur durch die offenen Metopen des altdorischen Baus oder auch durch Fenster an den Wänden (über beides vgl. Bötticher a. a. O. Bd. I S. 160, Bd. II S. 9) mangelhaftes Licht erhielten. Das schönere Götterbild fordert aber volles Licht und nun wird das Dach durchschnitten, eine Säulenreihe, auch eine zweite, die eine Galerie bildet, darüber umgibt diesen offenen innern Raum vor dem Götterbilde: hypäthrischer Tempel (in die doch wohl gegen L. Roß entschiedene Debatte darüber können wir nicht eintreten). Der Bau wird jedoch auch dadurch kein Innenbau; denn auch das so nach oben geöffnete Innere ist kein Raum für die andächtig versammelte Gemeinde; es ist ein inneres Äußeres, ein wiederholtes Äußeres wie in der Anlage des Wohnhauses, die durch ihren Hofraum, das Peristyl, im Innern nur sozusagen die Straße oder die Agora in sich hereinnimmt. Im eigentlichen Innenbau muß das Innere reich und weit entwickelt und zugleich bedeckt sein.

§ 584

Der maßvoll objektive, im Realen befriedigte und doch von ethischem Schwung bewegte Geist spricht sich in dem Verhältnis

der Längerichtung zur Höherichtung so aus, daß das Ganze, vorherrschend von jener bestimmt und an der Erde hingelagert, zugleich schwungvoll emporstrebt, dieses Streben aufs neue in der Längerichtung beruhigt, dann noch einmal kürzer wiederholt, hierauf abermals durch die wagrechte Linie teilt und endlich durch die geneigte abschließt. Das klar beschlossene Gleichgewicht von Kraft und Last, das dieser Gliederung zugrunde liegt und sich als reine Entwicklung und Lösung des Kontrasts darstellt, findet seinen vollen ästhetischen Ausdruck in der nun vollendeten Kunstgestalt der Säule und des Gebälks mit dem Dache. In diesem Organismus, sowie in der schönen Notwendigkeit der Glieder und alles Ornaments, beurkundet sich die Phantasie des messenden Sehens als eine vom plastischen Geiste beherrschte (§ 439); diese Verwandtschaft ist aber keine verworrene Mischung, vielmehr sind der unterscheidenden Tätigkeit des letzteren die Stellen angewiesen, wo das Ganze seinen inneren Reichtum naturgemäß am vollsten ansammelt: Giebelfeld, Metopen, Zellafries. Endlich überkleidet der malerische Sinn alle Flächen und Formen mit einer reichen Farbenharmonie.

Der griechische Geist ist ethisch ohne Bruch mit der Natur (vgl. § 349, 425, 438). So bleibt denn auch sein Bau fest an der mütterlichen Erde, fährt nicht ruhelos auf wie der eigensinnige, heftige Kraftbau der Assyrer. Er ist demgemäß länger als hoch, aber es fehlt ihm nicht die feurige Energie des Emporstrebens, nur daß sie wieder von dem Geiste der Lagerung, der horizontalen Linie der Notwendigkeit beruhigt wird, bis sie in der mittleren zwischen der senkrechten und wagrechten Linie, der zusammengeneigten schrägen ausatmet. Es ist dies zunächst ein klarer Dreischlag, der aber zu einem Fünfschlage wird, wenn man die Teile mitzählt, in welche die auf das Emporstreben folgende, im Gebälke dargestellte Längerichtung sich unterscheidet: der erste Taktschlag ist das Aufstreben: die Säule; der Unterbau, von dem sie aufstrebt, stellt die Längerichtung, die das Ganze charakterisiert, noch nicht in der Selbständigkeit dar, um be-

sonders gerechnet zu werden; der zweite der Architrav, der nun die Längerichtung wiederholend zugleich in der durchgreifenden Form eines ausdrücklichen, künstlerisch hervorgehobenen Moments darstellt; der dritte die Triglyphe, als Stütze des Kranzgesimses die aufsteigende Richtung kurz wiederholend; der vierte das vorspringende Kranzgesimse, deckend, schützend vor dem Regen, dachsparrentragend, noch einmal horizontal durchschneidend; der fünfte der Abschluß der Bewegung im Dache. Diesen Formen liegt nun struktiv das reinste Gleichgewicht von Kraft und Last zugrunde; hier haben wir jene Überwindung der Schwere innerhalb ihrer selbst (§ 557) in der ersten, einfachen Form ihrer Vollkommenheit: es ist noch nicht ein Hinübergreifen von Kraft und Last ineinander, sondern ein voller Gegenschlag, der aber durch die volle Befriedigung der Gegensätze mit voller Ruhe endet. Am strengsten stellt sich dies im altdorischen Bau dar, wo alle Last auf die Säulenachsen zurückgeworfen wird, indem über dem Kapitelle der Stoß des freischwebend tragenden Architravs, auf diesem nach hinten die Stirn des ebenfalls schwebenden, die Deckplatten tragenden Deckenbalkens, nach vorn die Triglyphe aufliegt, die das Kranz- (Trauf-) Gesimse und mit ihm das Dach trägt. Ein Teil dieser rein beschlossenen Wechselwirkung löst sich durch die spätere Aufstellung einer weiteren Triglyphe auf dem zwischen den Säulen übergespannten Teile des Architravs, noch bestimmter im ionischen Bau wieder auf. Diese reine Abrechnung zwischen den fungierenden Massenteilen, diese klare Lösung von Kontrasten liegt nun bereits in der Kernform, aber schon in ihrer allgemeinen Hervorhebung mußte die dekorative Charakteristik derselben mitberührt werden. Die letztere, wie sie in den Formen der Säule, des Gebälks mit seinen drei Teilen: Architrav, Fries, Traufgesims, des Dachs entwickelt ist, muß jedoch auch ausdrücklich gewürdigt werden. Hiefür können wir uns aber auf § 572 berufen, wo das Wesentliche schon vorgebracht ist, auch kommen wir im Folgenden noch einmal darauf zurück; daher hier nur einige Bemerkungen. An Fuß, Schaft, Kapitell der Säule sind die unpassenden Formen, die in Ägypten neben den der organischen Kunstgestalt nahen noch auftreten, beseitigt und jene einfachen, die eben in § 572 aufgeführten Bildungen und Glieder entwickelt. Auch das vorlaufende Mauerende der Vor- und Hinterhalle ist im Antentempel mit säulenähnlichen Motiven zum Pfeiler ausgebildet. Die Platte (Plinthus),

niedriger gebildet, ragt jetzt über das Kapitell hervor und stellt dadurch nicht nur eine klare Vorankündigung der wiedereintretenden Längerichtung dar, macht jener fatalen Lücke, die der ägyptische Bau an dieser Stelle zeigt, ein Ende, sondern gibt auch der Ausbildung des Frieses Raum, indem der Deckenbalken nicht mehr in gleicher Höhe mit dem Architrav auf dem Plinthus aufliegt, sondern auf dem ersteren. Die Frage über die Herkunft aus dem Holzbau, die an dieser Stelle aufzunehmen wäre, überlassen wir der Kunstgeschichte und gestehen nur, daß die dagegen vorgebrachten Gründe uns nicht völlig überzeugen. Der Würde des Steinbaus verschlägt ohnedies die freie Beibehaltung einer solchen Reminiszenz als künstlerischen Motivs ebensowenig als die Aufnahme von Motiven eines Prachtzeltes, wie man sie an andern Teilen der Gliederung nachzuweisen sucht. Die Triglyphe, die Stütze des Kranzgesimses, ist als kurze Wiederholung des aufstrebend Tragenden in der Säule mit jenen dem Pflanzenstengel entnommenen Schlitzen gefurcht. Das Kranzgesimse namentlich führt uns auf die eigentlichen Glieder, die wir ebenfalls aus § 572 kennen. Der ägyptische Stil hat ihre wuchernde Überfülle eingeschränkt, aber bis zur Armut. Im griechischen Bau ist die Armut wieder zu wohl gemessener Fülle entwickelt und jedes einzelne Glied hat innere Notwendigkeit; es symbolisiert frei, aber mit der bezeichnendsten Form, die denkbar ist, die struktive Funktion. So umsäumen reich und doch sparsam die Glieder alle Teilungen des Gebäudes, lassen nichts nackt und stoffartig. Statt weiteren Eingehens heben wir nur hervor, daß die Welle jetzt nicht mehr als kelchförmiges Kapitell, sondern, den Druck des lastenden Dachs zu charakterisieren, namentlich am Traufgesimse auftritt und daß die senkrecht einfassenden Rundstäbe verschwunden sind, weil die äußersten Enden des Baus nicht einer letzten Zierde bedürftige Mauern, sondern Säulen sind. Die Glieder nun blühen durch gewisse eingeritzte und bemalte oder wirklich geschnitzte Formen, die zum Teil ihr ursprüngliches Motiv darstellen, zum Teil sich nur als entsprechendster Anklang nachträglich anlegen (vgl. § 572 Anm.), in das Ornament hinüber: es sind Blumen, Blätter, Zeichnungen von Gewirktem, Geflochtenem u. dgl. Um den organischen Schönheitssinn der Griechen ins Licht zu setzen, fügen wir zu den Bemerkungen jenes Paragraphen nur noch hinzu, wie naturgemäß der Abakus des Kranz- und Giebel-

gesimses mit dem Ornamente der Wasserwoge, die Kymatien mit Blumen (Anthemien) und überfallenden Blättern, die horizontalen Platten und Bänder mit Mäander-Tänien (kopfschmuckartigen Wirkereien), Perlenschnüren, an ihrer Unterseite mit starken geflochtenen Gurtbändern verziert sind. In diesen Ornamenten findet denn Bötticher die künstlerische Reminiszenz der Zeltdecke; Sempers Erklärung aller Ornamentierung der Verschlüsse aus der ursprünglichen Kunst der Mattenflechter und Teppichwirker ist schon zu § 573 angeführt. Die innere Decke soll durch den Schmuck eines Sternes auf den einzelnen Deckplatten an das Himmelsgewölbe erinnern: der ideale Raum wiederholt in sich auch das Bild des Himmels im natürlichen. Das Dach zieren die aufgeschlagenen, Blumen darstellenden Stirn- und Firstziegel, die wasserausspeienden Löwenköpfe, den Giebel die Akroterien (große Blumen, Greife u. dgl.), welche das letzte Ausatmen der Höherichtung versinnlichen. Die Löwenköpfe gehören als tierische Formen schon in das Feld der eigentlichen Plastik. Diese hat sich in Indien, in Persien (Säulenkapitelle), in Ägypten (Pfeilerstatuen wie in Indien, Übersäung der Wände mit Reliefs, Maskenkapitelle) mit der Baukunst unreif vermischt. Sieht man nun den griechischen Bau an, so bestätigt sich zunächst an seinem Charakter im Ganzen, daß die griechische Phantasie eine auf das tastende Sehen (Plastik) gestellte war. Der plastische Geist macht sich hier innerhalb des messenden (bauenden) in dem reinen Organismus des Ganzen geltend; es ist gegliedert, aber ruhig gegliedert ohne perspektivische Gruppenwirkungen, ohne malerische, subjektive Bewegtheit. Fernher und leise klingt das Bild des organischen Leibes an (vgl. § 558). Eben deswegen aber, weil das Plastische als bloßer Geist, nicht in seiner eigentlichen Tätigkeit in das Architektonische ruhig eingeströmt ist, vermischt es jene nicht mehr in verworrener Weise mit diesem. Karyatiden, Telamonen sind selten und treten als bewußtes, freies Spiel in herrlicher Behandlung auf. Die Plastik zieht sich von Kapitellen, Wänden zurück und findet ihren gesonderten, begrenzten Ansammlungspunkt in den Verschlußtafeln der früheren Öffnungen zwischen den Triglyphen, den Metopen, am Friese der Cella und den Giebelfeldern, diesen würdevollen Stirnen des Dachbaus, deren Ehre dem Tempel und dem Hause der gefeiertsten Sterblichen vorbehalten war. — Von dem alles überziehenden Farbenschmuck ist zu § 573 die Rede gewesen.

§ 585

Der griechische Baustil entwickelt sich geschichtlich (vgl. § 531) zunächst in zwei Hauptformen, die aber auch gleichzeitig fortbestehen: der streng gebundenen, männlich starken dorischen und der weiblich weicheren ionischen, die das Einzelne zu selbständigerer Freiheit entläßt und feiner durchbildet. Der spätere, reiche Stil erzeugt aus einer Verbindung dieser Formen eine dritte, die er mit einem an Ägypten erinnernden Zusatze von Pracht umgibt: die korinthische.

Zu den drei Hauptstadien, die nach § 531 aller Stil in seinen Entwicklungsstufen durchläuft, verhalten sich die Baustile so, daß die beiden dort zuerst aufgestellten: strenger, harter und hoher oder erhaben schöner Stil in der Baukunst noch das Dorische in sich begreift, das sich in eine härtere Form, die altdorische (mit den stämmigeren Säulen usw.), und in die gemilderte der perikleischen Zeit unterscheidet; was in § 531 einfach schön, reizend, rührend heißt, gilt vom ionischen, und das zuletzt genannte, dort als ein Übergang der letzteren Stilform bezeichnete Stadium der Prachtliebe usw. gilt, nur nicht in dem schon bestimmt tadelnden Sinne, vom korinthischen Stil. In der ohne Platte und Fuß aus dem Stylobat sich erhebenden, enger gestellten, stärkeren, niedrigeren, mit breiteren, nur einen dünnen Grad übriglassenden Kannelen gefurchten Säule mit dem Wulst und dem starken Abakus (Plinthus, Platte), in dem streng gebundenen, obwohl später verlassenen Verhältnis der Triglyphe zur Säulenachse, zum Deckbalken, zum Traufgesimse zeigt sich der substantielle, den Einzelnen streng an das Ganze bindende, in altgediegener Sitte unbeweglich verharrende, männlich starke dorische Geist. Die ionische Säule dagegen spricht schon durch ihre Stellung auf einer besondern Platte und den über ihr herausquellenden, sich wieder einziehenden und wieder ausquellenden Fuß (die schönere, attische Basis) aus, daß die tragende, raumöffnende Stütze, entsprechend dem leichteren, beweglich fortschreitenden, demokratischen ionischen Geist, mehr Individuum für sich ist. Eben dieser Sinn liegt in der weiteren Säulenstellung, dem höheren, schlankeren, weniger geschwellten und verjüngten, zwischen

seinen tieferen und schmäleren Kannelen einen Steg aussparenden, also dem Körper mehr Raum lassenden und ihn daneben schärfer anspannenden Schafte. Das Kapitell zeigt die feinere, reichere Durchbildung im Perlenstabe, der an die Stelle der Ringe tritt, und zugleich die freie Entlassung, vollere Verwirklichung des Einzelnen in der plastischen Ausschnitzung der überfallenden Blätter an dem zarteren Echinus (Wulst), die dem derberen dorischen nur aufgemalt sind. Was nun die vielgedeuteten Voluten betrifft, so besteht für uns kein Zweifel, daß sie unter jene Motive gehören, welche die Griechen vom Morgenland entlehnt und mit ihrem edlen organischen Sinn umgebildet haben. Die Ammoniten waren in Ägypten und sind noch jetzt in Indien Gegenstände hoher Heilighaltung; diese versteinerten Zeugen einer untergegangenen Tierwelt erschienen eben, weil die entsprechende Form sich nicht mehr fand und man von der Bildungsgeschichte des Planeten mit ihren früheren Tiergeschlechtern nichts wußte, als ein Wunderbares, Göttliches; sie wurden wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Widderhorn als Lebensspur eines widderhäuptigen Gottes angesehen; das heilige Symbol eignete sich um seiner schönen Windung willen zum Ornament, und so sehen wir es in verschiedenen Stellungen an den Säulen auf einem assyrischen Relief und an persischen Säulen. Die griechische Behandlung dieses Motivs nun läßt sich ungesucht mit dem allgemeinen Motive der runden Glieder zusammenfassen: der Ursprung, die symbolische Bedeutung wurde vergessen, in freier architektonischer Umbildung wurde die Schneckenwindung einfach wie eine verstärkte Wirkung der, einen als ursprünglich weich fingierten Stoff seitlich herauspressenden Last dargestellt und die vier Windungen an den Nebenseiten in den sogenannten Polstern in anmutigem Spiele zusammengefaßt. Es ist eigentlich die aufgelegte Platte (vgl. Hettner, Vorsch. d. bild. Kunst d. Alten, S. 75 ff.), welche, auf den Seiten stark ausladend, da sie an dem dünneren Schafte keinen Stützpunkt hat, in dieser Weise der Umbildung eines orientalischen Motivs so behandelt wird, daß sie vom Drucke des Architravs nicht bloß eine Ausschwellung zu erleiden, sondern sich schneckenförmig in sich einzurollen genötigt scheint; schlank aufgeschossen fährt die dünn gedeckte Säule bei dichtem Zusammenstoße gleichsam zurück und windet sich an den Seiten in sich selbst ein. Die noch vorhandene Platte, die dennoch als Vermittlung mit dem Balken nicht fehlen darf, erscheint nun als

ein abgeblättertes Stück dieses Körpers um so viel schmäler und daher widerstandsloser, so daß ihr die Last im Profil noch eine Wellenform aufdrückt. Diese Wirkungen muß das Gebälke ausüben, obwohl es der schlankeren Stützenform entsprechend notwendig leichter ist als das dorische. Der Hauptbalken (Architrav) teilt sich in drei Platten oder Streifen, die Triglyphen fallen mit jenem gebundenen dorischen Verhältnis weg, der glatte Fries wird durch Ornament, Bildwerk geschmückt, das mehrfach abgestufte, leichter gehaltene Kranzgesimse beginnt von unten mit den (persischen?) Zahnschnitten. — Der reiche korinthische Stil nun erscheint in Base, Schaft, Weite der Säulenstellung, Gebälke (nur statt der Zahnschnitte Kragsteine, mutuli) dem jonischen gleich; das Kapitell aber ist offenbar zunächst ein Rückgang von der dorischen Umbildung des ägyptischen Kelchkapitells in einen Wulst zu der ursprünglichen ägyptischen Form. Dieses Kapitell war in Ägypten gewöhnlich ein weit ausladender, oft aber auch überhöhter schlanker, an die Palme erinnernder Krater; zur letzteren Form kehrt der korinthische Stil zurück, umlegt aber den Krater statt mit palmenartigen, mit Akanthusblättern, die im Geiste der Durchbildung des Einzelnen, welche statt des bloß Aufgemalten nun ein noch volleres körperliches Heraustreten verlangt als schon der jonische Stil, plastisch profiliert sind, und läßt unter der wieder etwas stärkeren, an den vier Ecken ausgebogenen Platte vier Rollen heraustreten, welche zwischen den jonischen (nun polsterlosen) Voluten und Pflanzenranken ungewiß spielend in der Mitte schweben. Das Prachtvollere wendet sich zu orientalischem Glanze zurück. Sehr interessant stellt sich nun eine doppelte Spur orientalischen Einflusses heraus: die jonische Säule weist nach Assyrien und Persien, die dorische ist rein griechische Umgestaltung des ägyptischen Wellenkapitells, die korinthische erscheint als bestimmtere Aufnahme einer ägyptischen Form.

3. Die römische Baukunst.

§ 586

1 Die römische Baukunst nimmt gemäß dem Geiste der Nation (vgl. § 442 ff.) von den Griechen den reichen korinthischen Stil auf, erhöht im Sinne des Kolossalen und Pompösen seine Ver-

hältnisse und steigert seine Pracht. Eigen ist ihr und bezeichnet 2 ebensosehr die umspannende Macht des erobernden Volks als seinen praktischen Charakter die Wölbung: ein fruchtbares Prinzip, das auch nach verschiedenen Seiten, insbesondere als kuppelbedeckter Rundbau (vgl. § 565), ausgebildet wird, ohne daß doch die wahren Ergebnisse desselben zur Entwicklung gelangen; vielmehr wird die Wölbung unorganisch mit den griechischen Formen zusammengestellt. Der praktische Beruf äußert 3 sich zugleich durch reiche und großartige Schöpfungen im Gebiete der Einzelzwecke des persönlichen und öffentlichen Lebens (vgl. § 575, 576).

1) Wir übergehen den etrurisch-römischen Architravbau mit der sogenannten toskanischen Säule und führen den zur Kaiserzeit aus Griechenland aufgenommenen korinthischen Stil als das eine Moment der römischen Baukunst auf. Neigte dieser Stil an sich schon zu orientalischer Pracht, so liegt nun in der römischen Richtung auf das Kolossale und Pompöse ursprünglich auch etwas an den Orient Gemahnendes, das eben darum jene Ausbildungsstufe des Griechischen sich vor allen andern aneignete. Die römische Prachtliebe ist aber mit dem schon an sich Prächtigen dieses Stils nicht zufrieden; das korinthische Kapitell erhält zu den Akanthusblättern die ionischen Voluten in ihrer ganzen Größe, ja Adler- und Geniengestalten treten aus jenen hervor, der Stamm bedeckt sich mit Ornament oder bleibt mit Abwerfung der Kannelen ganz glatt, um Granit und farbigen Marmor in seinem Glanze zu zeigen. Die Verhältnisse werden namentlich in der Höherichtung ins Kolossale getrieben, so daß zwischen der Höhe der Säule und der Tiefe der Halle, der Länge der Architrave in den Zwischenweiten ein Widerspruch entsteht, da die Marmorblöcke in solcher Größe nicht beizuschaffen waren, um Überspannungen von entsprechender Breite und Länge auszuführen. Die weitere Häufung der Formen zeigt sich erst in der Verbindung des griechischen Stils mit dem Gewölbe.

2) Die Kunst, durch Fügung von Steinen, die im Keilschnitte bearbeitet sind, zu wölben, tritt in vereinzelten Erscheinungen schon im Orient hervor, selbst die Griechen scheinen von den entfernteren Ansätzen in zyklopischen Toren und dann in den runden Tholen, nach

gewissen Spuren zu schließen, bis zur eigentlichen Wölbung vorgedrungen zu sein, ihre Erfinder aber sind diejenigen zu nennen, welche den unendlichen Vorteil, den diese Kunst gewährt, zuerst verstanden, benützt und sie demgemäß im Großen und bleibend angewandt haben; dies sind die Etrusker, und von ihnen haben sie die Römer. Jener Vorteil besteht, wie schon zu § 562 gesagt ist, in der Freiheit von der zufälligen Vorfindung und Brechung des Materials, und daraus folgt sogleich der entscheidende Einfluß, den diese Kunst auf die Bildung der Decke (vgl. § 562, 1, 563), hiemit auf die Linienverbindungen (vgl. § 564), den Kontrast und die Art seiner Lösung (vgl. § 568, 569) haben muß. Durch die sich selbst tragende Spannung des Gewölbes kann nämlich ohne Nachhilfe einer Zwischenstütze eine Breite und Länge überdeckt werden, so groß sie immer der praktische und ästhetische Bauzweck fordern mag; es kommt nur darauf an, dem Gewölbe ein Auflager zu geben, das dem senkrechten Drucke desselben und der neuen nun eintretenden Wirkung der Last, dem Seitenschube, widersteht. Nimmt man aber die Zwischenstütze hinzu und organisiert mehrere Gewölbe nebeneinander, so vermag man jeden Raum zu überspannen, ohne doch die Bögen ins Übergroße zu steigern; ein neues Gliederungsgesetz, eine Quelle von Schönheiten in allen Momenten der Komposition ist gewonnen; die Freiheit in der Überspannung beliebig großer Räume ist zugleich Freiheit in der Form des Grundplans; Rundbau, Viereck, Verbindung von Vierecken zur Gestalt des Kreuzes, Verbindung von Rund- und Viereckbau: jedes Schema kann durch dieses Mittel überdeckt werden, und die technische Möglichkeit wird eben zum Motive reicher neuer Schönheitsentwicklung. Die Römer haben nun die Wölbung in verschiedenen Formen ausgebildet: als einfachen Arkadenbogen, als Tonnengewölbe für sich und, in Verbindung mit diesem, als Nische (eine zur reicheren Dekoration der Wand bei ihnen sehr beliebte Form), als Rotunde mit Kuppel, als Kreuzgewölbe, d. h. als Durcheinanderschiebung oder Kreuzung zweier Tonnengewölbe. Sie haben sogar bereits die stetig wirkende Last eines Kuppelgewölbes dadurch zu teilen gewußt, daß sie es in Gurtbögen gliederten, zwischen denen die übrige Füllung nun aus einem leichten Verschluß bestehen konnte (so Minerva Medica; vgl. Leibnitz, Das struktive Element in der Architektur S. 41); nur treten freilich die Gurtbögen nicht als Glieder hervor, sondern bleiben versteckt und dadurch ein Schritt von der größten Wichtigkeit,

den wir bei der christlichen Baukunst wieder aufzufassen haben, unentwickelt. Vergleichen wir nun unter diesen verschiedenen Gewölbformen den kuppelbedeckten Rundbau mit dem Kreuzgewölbe, so erscheint er, so imposant er auch, namentlich im Pantheon, auftritt, doch neben diesem, in welchem ein an sich schon zum Ausdrucke der Mannigfaltigkeit geteiltes Rundes mit dem Viereck sich verbindet, einförmig, als unterschiedslose Einheit, und bewährt sich also, was schon zu § 565 von ihm gesagt ist. Es erscheint hiemit wieder eine einseitige Richtung, welche in der weiteren Geschichte sich mit ihren Gegensätzen versöhnen soll; eine Einseitigkeit, die diesmal allerdings nicht in einer unreifen, sondern einer reifen Kunst auftritt, dafür aber auch selbst in dieser vereinzelt (außer dem Pantheon in Vestatempeln) und in andern Formen vermittelt (eben im Kreuzgewölbe und in jener Gurtbogenkuppel), nur noch nicht in wahrhaft konkreter Durchbildung, noch nicht so, daß die vermitteltere Form weiterhin angewandt wird und sich als Stil festsetzt. Da nun aber bei den Römern die Gliederung des Runden noch nicht wahrhaft entwickelt ist, so dürfen wir gerade in der einfachen kuppelbedeckten Rotunde ein treues Bild der weltgeschichtlichen Bedeutung dieses Volks suchen, den Ausdruck der übergreifenden Weltmacht, die sich mit demselben Geiste der Klugheit und Kraft über die Völker herspannt, mit welchem sie in der technischen Praxis ein so wichtiges Gesetz entdeckt. Wir haben dies schon zu § 557, 2 beispielsweise angedeutet; zu dem, was zu § 564, 2 über die runde Linie gesagt ist, verhält sich diese Auffassung ungesucht als nähere, geschichtliche Anwendung. Es fehlt aber dem römischen Gewölbebau noch an einem andern wesentlichen Momente. Die freistehende Stütze nämlich erhält in ihrer Verbindung mit dem Gewölbe eine neue Aufgabe; sie soll nicht nur dem senkrechten Drucke, sondern auch dem Seitenschube widerstreben. Diese neue Funktion fordert statt der Säule den Pfeiler. Der Pfeiler aber soll diese struktive Leistung in einer neuen Kunstform aussprechen, und es leuchtet ein, daß eine neue, schöne Form der Vermittlung entstehen wird, wenn diese gegliederte Gestalt des Pfeilers sich zugleich mit der konkreten Durchgliederung des Gewölbs, deren Rudiment in jenen Gurtbögen auftritt, verbindet. Auf diesem Punkte aber versagt den Römern die Erfindungskraft. Sie wissen den Pfeiler nicht zu gliedern; wo sie das Gewölbe nicht auf die Wand setzen, belassen sie ihn als rohes Mauerstück, und da irgendeine Kunstform doch

hinzutreten soll, so stellen sie die ganze Säule, als mittragend an den Pfeilern im Kreuzgewölbe, als ganz untätig vor den Arkadenbogen. Hier tritt denn über ganzen oder Halbsäulen zugleich ein Gebälke oberhalb des Bogens hervor und so verbindet sich der Architrav- und Säulenbau als reine, nicht fungierende Blendarchitektur mit dem Gewölbebau; die wirkliche Form bleibt noch, die Kunstform ist bloßer Schein, man „schämt sich“ der ersteren (Hübsch a. a. O. S. 48). Das Organische, das sich entwickeln soll, wird allerdings eine Verbindung von Säule und Pfeiler sein, aber keine äußerliche, tote, sondern eine innige, bewegte, lebendige. Die unorganische Vermischung von zwei grundverschiedenen Stilen tritt nun aber auch im Großen auf, indem Tempel, die mit einem Tonnengewölbe überdeckt sind, horizontal abgeglichen und mit einer Säulenhalle ganz im griechischen Stile umgeben werden, indem ferner vor die Rotunde ein Säulenportikus mit Gebälk und Giebel tritt.

3) Die ungemeine Fruchtbarkeit und Großartigkeit der Römer in nichtreligiösen Bauten ist schon in der Aufführung der Zweige (§ 575, 576) mehrfach angedeutet. Wir weisen noch einmal besonders auf die Wasserleitungen, Brücken, Befestigungen, Lager, Triumphbögen, Grabdenkmale, Amphitheater (Kolosseum) hin. Unter den öffentlichen Bauten für bestimmte politische Tätigkeiten ist von besonderer Wichtigkeit die Basilika, die wir sofort in neuem Zusammenhang aufzunehmen haben. Durch das Kaisertum tritt als umfassender Prachtbau der Palast wieder in seine Bedeutung. Die Privatwohnungen werden reicher, die Notwendigkeit treibt zugleich in die Höhe: der mehrstöckige Bau, der für die moderne Zeit sich wieder festsetzen mußte, wird eingeführt. Auch in der ungemeinen Solidität ihres Baues, in der Tüchtigkeit und Nettigkeit der Fügung zeigt sich der praktische Charakter der Römer.

β. Die Baukunst des Mittelalters.

1. Vorstufe.

§ 587

Die romantische Phantasie des Mittelalters (§ 447—458) ergreift in ihrem noch an das objektive Ideal des Altertums anknüpfenden Beginne (vgl. § 460) zunächst, namentlich im west-

römischen Reiche, für den christlichen Gottesdienst den einzigen Innenbau, den die klassische Baukunst darbot, die Basilika: einen Langbau mit innerer Säulenstellung, der zugleich durch die Erhöhung und besondere Deckung der Mittelhalle ein Streben zu gegliederter Höherichtung andeutet. In diese zugrunde gelegte Form wird durch das Verhältnis der Säulenhalle zur Apsis und die Art der innern Verzierung die perspektivische Wirkung durch den Zutritt des Querschiffs die reichere Symmetrie eingeführt. Die runde Linie verbindet sich nur erst in untergeordneter Weise mit der geraden. Der angefügte Vorhof wird wieder aufgegeben und weicht der bloßen Vorhalle, welche zunächst allein die Einseitigkeit eines bloßen Innenbaus ergänzt.

Die dem Geist aufgegangene innere Unendlichkeit fordert für den Gott, der nun in dem engeren Sinn offenbar ist, daß er als inneres Leben dem Bewußtsein innewohnt, einen Tempel, in welchem die Gemeinde sich versammelt, in deren Andacht eben der Gott gegenwärtig ist. Wie nun die Kunstanfänge dieser Phantasie überall an die Formen der antiken Kunst anknüpfen, so auch hier. Daß das eigene Bedürfnis des neuen Gottesdienstes die Form, von welcher nun zu sprechen ist, auch ohne Vorbild erzeugen konnte (vgl. Zestermann, Die antiken und die christlichen Basiliken), unterliegt keinem Zweifel; aber wenn einmal in der heidnisch-römischen Basilika die Grundform für die christliche so klar vorliegt, ist auch kein Grund da, die Annahme eines wirklichen Ausgangs dieser von jener zu verwerfen. Die antike Basilika war von dem Bedürfnis erzeugt, einen bedeckten Raum für Handel, Börse, Lustwandeln und später zugleich für Rechtspflege zu besitzen. Wir kennen die vielen Hallen, Stoen, Portikus der Alten (§ 575). Persien hatte säulengetragene Säle in seinen Königspalästen, der ägyptische Tempel sein vielsäuliges Vorhaus. Diese Form eines gegliederten Innenbaus war vom Okzidente vergessen; jenes Bedürfnis sollte sie in bestimmterer Gestalt neu erzeugen, und so führte es denn auf den Gedanken, vier Hallen, zu einem länglichen Viereck zusammengeschlossen, oben zu decken. Man hatte nun einen doppelten innern Raum: den breiteren in der Mitte der an den vier Seiten ganz um-

laufenden Säulenreihe und den Umgang um dieselbe, der sich namentlich zu Buden, Läden, überhaupt Handelsgeschäften darbot. Dieser hatte gewöhnlich zwei Stockwerke, das obere namentlich für solche, die lustwandeln oder den Gerichtsverhandlungen im Mittelraume zuhören wollten. Ein rings abfallendes Dach deckte diesen Umgang. Nun aber konnte nicht dasselbe Dach den Mittelraum decken, denn diesem verschafften die Fenster, welche den umlaufenden Portikus erhellten, nicht hinreichendes Licht. Daher mußte derselbe mit einer neuen, Licht einlassenden Erhöhung, die nun ihr eigenes Dach erhielt, über dieses Dach aufsteigen. Nimmt man mit Zestermann an, daß es gar keine gewölbten Basiliken gab, was aber unwahrscheinlich ist, so bleiben nur die zwei Formen übrig: entweder erhob sich über dem Gebälke der ersten Säulenreihe, die den Mittelraum und die umlaufende Halle trennte, eine zweite für das zweite Stockwerk dieser Halle, die das Dach dieses Seitenraums trug, und zugleich eine dritte Stellung von Säulen, Pilastern oder nur eine Mauer als Umfassung des erhöhten Mittelschiffs, worüber dann das Dach desselben sich legte; oder aber es stiegen sehr hohe Säulen von unten bis unter dieses letztere Dach, an welche sich als Träger für das untere Stockwerk und das Dach der Seitenhalle niedrigere Pilaster anlegten. Das Licht für den Mittelraum fiel bei der zweiten Form durch die Zwischenweiten dieser hohen Säulen, bei der ersten durch die Zwischenweiten jener dritten Säulen- oder Pilasterreihe oder, wenn es eine Mauer war, durch Fenster. Wir haben also außer der neuen Form eines Innenbaus auch ein Streben in die Höhe, und zwar in der gegliederten Weise eines Aufsteigens in zwei Absätzen von verschiedener Breite, deren jeder seine eigene Bedachung hat. In der christlichen Basilika nun sehen wir diesen Bau auf folgenden Punkten weiter entwickelt. Die Säulen, in zwei oder vier Reihen ein breiteres Mittelschiff von zwei oder vier Seitenschiffen abgrenzend, laufen nicht mehr im Viereck um, sondern gehen der Länge nach ganz durch und führen den Blick nach dem Altar hin, der am Ende des Mittelschiffs (Hauptschiffs) steht. Nun ist die Frage, ob schon der römischen Basilika für den Sitz des Richters an ihrem Ende eine halbkreisrunde Nische, die Apsis, concha, tribunal (im christlichen Sprachgebrauch: Tribuna) angebaut war; dieser Teil erhält jedenfalls in der christlichen Basilika als Sitz für die Kleriker, vor welchem der Altar steht, eine so bestimmte neue Bedeutung, daß wir

uns bei der Erörterung jener Frage hier nicht aufzuhalten haben; denn dahin, nach diesem geheiligten Raume (Sanktuarium), wo der Altar steht und hinter ihm im Halbkreise die Verwalter des göttlichen Geheimnisses sitzen, ist jetzt perspektivisch der Blick gelenkt: das Schiff erscheint als „die geöffnete Bahn zum Tische des Herrn“ (Schnaase a. a. O. Bd. III, S. 144); es ist dies bereits ein Empfindungszug, der, dem Altertum fremd, nun in die Baukunst eintritt und ihr einen malerischen Charakter gibt (vgl. § 458). Eine später aufgegebene Anordnung, das Hereinrücken des Raumes für die Kleriker in das Hauptschiff durch das mit Schranken umschlossene Presbyterium, fassen wir hier nicht näher ins Auge; in der ausgebildeten Form gehört das ganze Schiff der Gemeinde. Das größere Raumbedürfnis war es zunächst, was dem oblongen Raume das Querschiff anfügte, das nun mit zwei Armen über das Langschiff hervorzutreten begann, und zwar nicht, wie man meint, die Form des lateinischen Kreuzes mit Absicht nachbildete, wohl aber jene reichere Form der Symmetrie (§ 570) einführte, worin die Längsrichtung in eine Bewegung nach zwei Seiten sich verästet. Die durchlaufende Mauer des Querschiffs, in dessen Mitte nun der Altar stand und das wie ein eigenes Haus für ihn erschien, mußte sich nach dem Langhaus hin öffnen, und nach dem Mittelschiff desselben geschah dies durch einen hohen Bogen, den sogenannten Triumphbogen. Die Säulen der Schiffe trugen die höhere Mauer des Mittelschiffs anfangs als gradlinig (architravisch) übergelegte Last, dann aber mittels Arkadenbögen. In diesen sowie im Triumphbogen, in der Tribune und den Fenstern haben wir vorerst den einzigen Eintritt der runden Linie als Halbkreis, denn die Deckung war ursprünglich flach und kasettiert, nachher sprach ein offener Dachstuhl den primitiven Charakter dieses urchristlichen Tempels aus. Jene Arkadenbögen aber verstärkten durch ihre Bewegung von Säule zu Säule den hinleitenden, einladenden perspektivischen Eindruck. Dazu trat der Schmuck. Dieses Ganze nämlich mit seinen antiken Säulen, plastisch unverzierten Flächen, in Beziehung auf die Kunstform (im engeren Sinn) außer den Reminiszenzen und wirklichen Bruchstücken, die es vom klassischen Bau herübernimmt, einfach bis zum Rohen, umgibt sich doch mit malerischer Zierde: buntem Marmor, Mosaikfußböden und Mosaikbildern, Goldgrund. Die Gegenstände der Bilder nun vollenden den perspektivisch hinleitenden Charakter, denn an der Mauerfläche über

den Säulen liebt man Szenen, welche die Kämpfe der ersten Kirche und ihre Vorbereitung im Alten Testament darstellen, am Triumphbogen die mystischen Allegorien des Evangeliums, der durch Gottes Wort erquickten Seele, Christus als Lamm u. dgl., während die Altarnische die wirkliche menschliche Gestalt des Erlösers in riesigen Verhältnissen darstellt: also ein Weg vom Kampfe zur Herrlichkeit, von der Geschichte durch das Sinnbild zum leibhaftigen Ideal. — Was die Gliederung der Höherichtung betrifft, so ist ein Fortschritt über die römische Basilika im Äußern dann erwiesen, wenn diese zwei Walmendächer hatte, denn das Giebeldach der christlichen ist fassadebildend und überhaupt eine belebtere Organisation. Im übrigen verkündet dieser Innenbau seine Bedeutung nach außen architektonisch nur durch die Vorhalle am Eingang, zu welcher der frühere säulenumstellte Vorhof (Atrium) mit dem Brunnen (cantharus) einschmolz, nachdem die Aufgabe verschwunden war, eine Menge von Katechumenen, Büßenden, Profanen vom Heiligtum abzusondern. Dieser Vorhof, der selbst wieder eine Vorhalle hatte, war wirklich etwas Ägyptisierendes. — Noch ist die Anlage von Krypten unter der Tribune zu erwähnen als merkwürdiger Beitrag zur Erweisung jenes mehrbesprochenen Zusammenhangs zwischen Grab und Tempel, denn sie sind Stätten für die Gebeine der Heiligen und aus den Katakomben hervorgegangen. Hier war Wölbung nötig, hier pflanzt sich als unterirdischer Keim das Kreuzgewölbe fort, um seinerzeit am Tageslichte seine neue Entwicklung zu feiern.

§ 588

1 Von der andern Seite strebt der jetzt im byzantinischen Reich herrschende runde Kuppelbau, der zugleich eine stärkere Höherichtung ausspricht, in verschiedenen Formen nach Tilgung seiner Einseitigkeit durch reichere Gliederung, Verbindung mit dem Viereck und mit der Längerichtung, wobei er mit der Kuppel das Tonnen- und Kreuzgewölbe vereinigt; aber seine zentrale Natur gerät dabei in Widerspruch mit dem neuen Einheitspunkte des christlichen Gottesdienstes, welcher das Perspektivische (§ 587)
2 bedingt. Diesen Stil nehmen die Mohammedaner (vgl. § 461)

auf und bilden ihn zu einem einseitigen Innenbau aus, in welchem die unentschiedene Grundform von einer phantasievollen Ornamentik zelt- und teppichartig überkleidet wird, welche selbst das struktiv Dienende in ein Dekoratives verwandelt und die Flächen mit jenem Arabeskenspiele schmückt, in dessen bunten Verschlingungen ein dem Kristalle verwandtes Gesetz der Wiederkehr gegen einen Mittelpunkt herrscht, das in der Folge bedeutenden Einfluß auf die Kunst des Abendlands gewinnt.

1) Jener reine Rundbau, namentlich im Pantheon dargestellt (§ 586), einseitig und daher in der reifen Kunst sehr vereinzelt (vgl. § 365), enthält doch einen Keim, den die romantische Phantasie ergreifen und ausbilden wird: das Runde stellt, wie wir gesehen, in tieferer Vermittlung mit dem Geraden und Eckigen eine subjektive Bewegung dar, welche der Innerlichkeit dieses subjektiv bestimmten Bewußtseins zusagen muß. Haben wir dagegen dem Rundbau mit Kuppel, dem diese Vermittlung abgeht, nur die Symbolik übergreifender Herrschermacht zuerkannt, so mußte diese Form dem orientalisch gestimmten byzantinischen Geiste einförmiger despotischer Einheit besonders zusagen, während dieser Geist doch als ein christlicher die ersten Schritte zu jener tieferen Vermittlung zu vollziehen getrieben sein wird. Der Rund- und Kuppelbau tritt auch im weströmischen Reiche, in rein orientalischem Lande (Jerusalem), zunächst teils als Taufkapelle, teils aber und namentlich als Grabkapelle, Grabkirche auf; nun aber wird er im byzantinischen Reiche zum Gotteshaus und sucht in verschiedenen Formen herum, jene tiefere Gestaltung zu finden. Er gliedert sich polygonisch, legt säulengetragene, in doppelten Stockwerken sich erhebende, mit Halbkuppeln überwölbte Nischen zwischen die starken Pfeiler, welche die Kuppel tragen, überwölbt den zweistockigen Umgang um diesen Mittelraum mit Tonnengewölbe; so S. Vitale in Ravenna, die Münsterkirche in Aachen als Hauptform der karolingischen Übertragung dieses Stils neben der Basilika (z. B. Abteikirche in St. Gallen) in das nördliche Abendland, die jedoch Abweichungen hat: achteckige Kuppel, keine Nischen usw. Hat so der Rundbau durch das Polygon sich bereits mit dem Eckigen vermählt, so wölbt er nun auch gewöhnlich die Kuppel über ein Quadrat, und als wichtiges weiteres Moment

tritt ein, daß er sich neben immer reicherer Gliederung von Nischen und Galerien (diese für den von den Männern getrennten weiblichen Teil der Gemeinde: eine Trennung, welche in der Basilika durch die Schiffe bewerkstelligt wird), die er zwischen seine Pfeiler stellt, in die Länge streckt, indem er an zwei Seiten seiner Kuppeln große Halbkuppeln anlegt, welche mit dieser zusammengefaßt eine elliptische Form darstellen und eine Neigung im Keim anzeigen, ein Oblongum zu überwölben. Allein dies ist bloß entfernte Andeutung; die wahre Form wäre ein Netz von Kreuzgewölben, über ein Oblongum gespannt; daß in dem Bau, von dem hier die Rede ist, der Sophienkirche in Konstantinopel, an die zwei anderen Seiten sich Räume legen, die mit Kreuzgewölben überdeckt sind (wie in jener polygonischen Grundform der Umgang um das mittlere Rund mit einem Tonnengewölbe), beweist nur das Unbestimmte des tastenden Suchens, denn diese Räume, die man entfernt mit Seitenschiffen vergleichen kann, bilden kein Kontinuum und der Hauptraum hat diese tiefere Gliederung der Decke eb'en nicht. Die Kuppel und die Halbkuppeln (an die größeren wieder kleinere angelegt) treten hier im Äußern hervor, während sie in jenem Polygonbau noch überdacht sind: dies ist wieder mehr Zugeständnis an den Außenbau, während übrigens Vorhof und Vorhalle den reichen Innenbau dort wie hier nach außen kundgeben; aber es tritt ein Aufgehäuftes, unklar Aufgeschupptes in diesen steigenden Anlagerungen vor das Auge, das eben auch einen dunkel suchenden, türmenden Geist ausspricht. Anderswo (auf den griechischen Inseln) wird ein einfaches Oblongum kofferförmig mit einem Tonnengewölbe bedeckt; es tritt aber auch eine reichere Form auf: der Grundriß zeigt ein griechisches Kreuz mit vier fast oder ganz gleichen Armen, die Kuppel in der Mitte, die Arme mit Tonnengewölbe gedeckt, mit außen sichtbarer oder (wie in Nazario e Celso in Ravenna) bedachter Kuppel, oder es tritt außer der Hauptkuppel auf jeden der vier Arme eine kleine Kuppel (Apostelkirche in Konstantinopel, häufig im späteren byzantinischen Reiche, in Italien noch in der Markuskirche beibehalten); ja der unbestimmte Drang, der doch die wahre Form in der Anwendung des Kreuzgewölbes nicht finden kann, übersetzt alle Nebenräume mit kleinen Kuppeln. Auch auf dem einfachen Quadrate bringt man mehrere Kuppeln an und bildet durch diese ein Kreuz, indem man vier kleinere um eine größere stellt. In Rußland bürgert sich

neben einer Form, wo vier Kuppeln auf den Ecken eines Quadrats stehen, die Grundform eines Kreuzes mit fünf Kuppeln stehend ein. — Alle diese verschiedenen Bildungen nun sind ihrer Anlage nach konzentrisch. Aber der Altar stand nicht im Zentrum (außer in der Apostelkirche in Konstantinopel); er trat an die östliche Seite dem Eingang gegenüber in die Apsis, die auch diesen Bauten nicht fehlte. Das war nun ein Widerspruch, denn die Anlage des Ganzen weist auf den Mittelpunkt des Kreises, der geistige Mittelpunkt aber befindet sich an einer der Seiten. Die Symbolik der weltlichen überspannenden Macht in der Kuppel will sich noch nicht hergeben zum Übergang in eine Form, die sich als jene „Bahn zum Tische des Herrn" darstellt; gleichsam ein Bild der Cäsareopapie. Reicher Schmuck von Mosaik, Goldgrund, Marmor, Malerei erhöht die Pracht dieser Bauten, aber die architektonische Ornamentik ist auch hier nicht weiter entwickelt, sondern wiederholt nur die alten römisch-griechischen Formen. Nur erst schwach taucht ein neues dekoratives Prinzip in der Raumöffnung auf: es kommen Gruppierungen von Fensterbögen vor, zwei kleinere mit einer Trennungssäule dazwischen und einem größeren darüber, oder drei, wovon der mittlere größer, und dazu ein übergewölbter noch größerer; dies ist ein Anfang einer innern Vermannigfaltigung der Symmetrie, der sich übrigens auch in Basilikenbauten des Abendlands findet. Am Kapitell werden die vegetabilischen Formen konventionell geometrisch stilisiert und beginnt die weich anschwellende Kelchform in die Würfelform überzugehen; Anfänge einer kristallischen Anschauungsweise, die wir nun immer stärker werden eintreten sehen.

2) Der mohammedanische Bau ist einseitiger Innenbau durch die Einschließung seiner säulenumstellten Höfe mit der Moschee in rohe Mauern und die Unscheinbarkeit des Äußern überhaupt. Allerdings tritt das Schwanken des Begriffs wieder ein wie im altorientalischen Bau: im Innern ist die Gemeinde in ihrem Vorhof wieder außerhalb des Heiligtums; doch ist ihr dies nicht verschlossen wie in Ägypten. Im Übrigen paßt auf die Baukunst der Mohammedaner (die wir hier schon in der Vorstufe aufführen müssen) ganz, was in § 461 gesagt ist: „eine Phantasie, die mit üppigem Spiel der Erfindung eine Fülle von Pracht streng messend um einen gestaltloseren Mittelpunkt versammelt". Zahl und Stellung der Hauptgebäude im Hof ist unbe-

stimmt, ihr Plan quadratisch, polygonisch, der Kreuzform genähert, basilikenartig oblong; nur die Kuppel, einfach oder eine Gruppe von mehreren, steht fest. Nun aber ergreift die orientalisch wuchernde Phantasie die struktiven Formen und hebt sie in lauter Ornament, lauter Spiel auf; die Verzierung und das Glied spricht nicht die tätige Kraft des architektonischen Organs aus, sondern verkleidet sie. Die Kuppel nimmt (wie in Rußland durchgängig) die Zwiebelform (oft mehr birnen- und pinienapfelähnlich) an und erinnert so an das nomadische Zelt; die innern Wölbungen kristallisieren sich zu jenen honigzellenartigen Bildungen, die zugleich wie Tropfsteine überhängend dem Orientalen die Stimmung der kühlen Grotte gewähren, übrigens struktiv einen Übergang vom Viereck des Baus in die Rundung vermitteln. Der Arkaden-, Tor- und Fensterbogen geht vom halbkreisrunden in den (gedrückten) Spitzbogen (Ägypten und Sizilien), Kielbogen (Persien und Indien), Hufeisenbogen (Afrika, Spanien) über, schneidet seine verschiedenen Formen wieder in einzelne Kreisstücke aus, verdoppelt sich zu übereinander aufsteigenden Bögen. Das Auftreten des Spitzbogens ist, weil nur erst im Äußern als dekoratives Moment, unwesentlich für die Entstehung des Spitzbogenstils. Die meisten dieser Bogenformen nun sind unpraktisch, spielende Willkür, aber bewegt, reizvoll. Die Säule wird zeltstangenartig dünn, sie verliert den Ausdruck der Stütze, sie spielt ebenfalls mit ihrer Aufgabe. Wie ein bunter, reicher Zeltteppich überzieht nun der malerische Ornamentenschmuck strahlend von Gold, Silber und Farbenpracht dieses Ganze. Die Zeichnungen dieses Schmucks sind Geschlinge von stab-, band-, blumenartigen Formen, an sich kraus, aber von einem Gesetze gebunden, das wie ein Magnet die ausgewichenen Ranken, Bänder, Linien, Stäbe zur Wiederkehr nötigt; das Auge verliert und sucht und findet den Faden, der sich in unendlichen scharfsinnigen Verschiebungen und Verwicklungen wie ein Rätsel verbirgt und wieder hervortritt (vgl. insbesondere den trefflichen Abschnitt bei Schnaase a. a. O. Bd. III, S. 426 ff.). Das Verbot der Nachbildung der menschlichen und tierischen Gestalt hat diese Phantasie genötigt, ihre Fülle in dieses Gebiet zu ergießen, das vom arabischen Volke auch den Namen Arabeske bekommen hat. Es findet in diesen Formen zwar keine regelmäßige Symmetrie statt wie im Kristall; aber nirgends ist eine Naturform (Pflanze) in dem annähernden Grade der Natur nachgebildet

wie im klassischen Ornament, es herrscht mitten im Spiel eine geometrische Stilisierung, die Brechung aller Winkel erinnert an die Entkantung im Kristall, und ein achsenbildender Mittelpunkt tritt zwar meist nicht förmlich hervor, wirkt aber in der Weise verborgener Anziehung in jenem Gesetze der Wiederkehr. Es ist ein Gerinnen des einfach Flüssigen und natürlich Fortlaufenden in der klassischen Architektur, ein Anschießungs-, ein geometrisches Umstellungs- und Zusammenstellungsprinzip, das wir in strengerer Weise im europäisch-mittelalterlichen Baustil werden auftreten sehen, nicht ohne Einfluß des Maurischen in den Kreuzzügen, aber zugleich aus tieferem innern Grunde. Doch überhaupt und allgemeiner teilt sich auch das Streben der Durchbrechung, Verwandlung des Konstruktiven in ein Dekoratives dem Abendlande mit, nur daß es hier als Moment in einem Höheren aufgeht. Endlich erwähnen wir noch das Wiederauftauchen des Höhestrebens im schlanken Turmbau des Minarets.

§ 589

Die erste wesentliche Fortbildung dieser Elemente geschieht im romanischen Stile. Derselbe nimmt den abendländischen Langbau der Basilika auf, verstärkt aber seine Höhe und vermittelt ihn mit dem morgenländischen Hochbau zunächst in unvollkommener Weise durch die über die Vierung zwischen dem verlängerten Chor, dem nun stehendgewordenen Querschiff und dem Langschiff übergewölbte Kuppel. Ungleich tiefer aber versöhnt er jenen Gegensatz, hiemit auch den Gegensatz der runden und geraden Linie, der Länge und Breite in der nunmehr durchgeführten Gliederung der Decke zum halbkreisförmigen, zwischen Gurtbögen in einem Netze von Quadraten gespannten Kreuzgewölbe. Diese Versöhnung wird durch die Wechselaufhebung der Schwere, durch den Übergriff der Gliederung zwischen Gewölbe und Stütze zugleich zu einer neuen, tieferen, das nun aufgegangene subjektive Leben darstellenden Versöhnung des Gegensatzes von Kraft und Last.

Wir halten an diesem Stile des elften, zwölften und angehenden dreizehnten Jahrhunderts, auf dessen neuere Benennung „romanisch", Verbreitung und verschiedene Formen in der Normandie, in Italien, Sizilien (normannisch-arabischer Stil), Deutschland (Köln, Mainz, Worms, Speyer und andere wichtige Denkmale), England, einzugehen Sache der Kunstgeschichte, nicht der Ästhetik ist, zunächst fest, daß seine Grundlage die abendländisch altchristliche Form, die Basilika ist, also Langbau und darin das Hauptmoment des Antiken erhalten. Im Grundrisse tritt zu der nun fest und allgemein gewordenen Anordnung eines über das Langschiff zu beiden Seiten hervorragenden Querschiffs die Verlängerung des Chors, richtiger die Verlängerung, wodurch die halbkreisrunde Tribune zusammen mit dem weiteren Quadrate, das ihr vorgeschoben ist, zum Chore wird, der nun dem Kultus der Geistlichkeit vollen Raum gibt und jede Hereinziehung dieses Teils in das Schiff erspart. Spezielle Formen, wie die Anlegung weiterer chornischenartiger Kapellen an den Chor, die Abrundung der Querschiff-Enden, übergehen wir. Die Gestalt des lateinischen Kreuzes steht nun fest: zwei durcheinandergeschobene Langhäuser, ein gedoppelter griechischer Tempel mit eingeschluckter Säulenhalle in zwei verschiedenen Richtungen. Nun aber tritt als ein weiteres Moment der in der Entwicklung begriffenen reichen Konkretion von Gegensätzen die verstärkte Höherichtung hervor. Die innere Erhöhung des Chors um mehrere Stufen gehört noch nicht dieser Richtung in ihrer Allgemeinheit an, denn sie verstärkt nur nach innen die perspektivische Wirkung der Herrschaft des geistigen Zentrums und ist struktiv durch die im romanischen Stil feststehende Anordnung der Krypta unter dem Chore bedingt. Es steigt aber das allgemeine Höhenverhältnis der Basilika um ein Bedeutendes, der Schwung nach oben, ein natürlicher Ausdruck der wachsenden, transzendenten Stimmung, treibt das Mittelschiff um mehr als das Doppelte seiner lichten Weite empor. Das Höhestreben tritt aber auch in der besonderen Form der übergewölbten (polygonisch geteilten) Rundung der Kuppel über der Vierung des lateinischen Kreuzes auf. Dies ist nun Kombination des morgenländischen, byzantinischen Rundbaus und des abendländischen Langbaus der Basilika. Der byzantinische Stil hat aber (§ 588) selbst schon das übergewölbte Runde mit dem Geraden und Langgestreckten, nur nicht mit so entschiedenem Langbau kombiniert;

der Widerspruch des räumlichen und geistigen Zentrums, der dadurch eintrat, ist nun auch im romanischen Stile, und zwar ausgesprochener, vollständiger vorhanden: die Kuppel ist eine zu bedeutende Bildung, um mit dem von ihr überwölbten Raum als ein vorübergehender Sammelpunkt zu gelten, in welchem der Eintretende aus der Längenbewegung des Langschiffs und der Seitenbewegung des Querschiffs sich nur fassen und vorbereiten sollte auf den Hintritt zu dem im Choreingang stehenden geistigen Zentrum des Altars. Die wahre, tiefe Vermittlung des Hohen und Langen, Runden und Geraden liegt vielmehr in dem nunmehr zur Durchführung durch das Ganze des Raums gelangenden Kreuzgewölbe. Wir haben dieses schon bei den Römern gefunden, aber vereinzelt, ohne Konsequenz und nicht völlig entwickelt; nun wird es System und ist daher jetzt erst in seiner ganzen Bedeutung als die freieste Gliederung der Decke zu betrachten. Das Tonnengewölbe lagert als ungegliedert fortlaufender Halbkreisbogen der Länge nach auf den Mauern, die es der Quere nach überspannt. Die Mauern bedürfen einer bedeutenden Stärke, um sowohl dem senkrechten Druck als dem Seitenschube des Gewölbes zu widerstehen. Das Kreuzgewölbe dagegen besteht aus zwei durcheinandergeschobenen Tonnengewölben, die, indem sie sich durchschneiden, vier Dreieckfelder bilden. In den Diagonalen, worin sie sich durchschneiden, nehmen diese zwei Gewölbe ihren Schub gegenseitig auf und werfen ihn auf die vier Ecken des Quadrats, über welches sie gespannt sind. Die Trag- und Widerstandskraft muß sich also an diesen vier Ecken konzentrieren und fordert zu diesem Zweck an diesen Stellen starke Stützen. Die Wand zwischen diesen Stützen trägt nicht mehr, aller Druck ist diesen zugeleitet; sie kann daher geöffnet werden, indem man von Stütze zu Stütze einen Bogen sprengt, welcher aus einem starken Gurte von Steinen gespannt ist, auf dem die Kurve der Kreuzgewölbeansätze ruht: Gurtbögen. Dieser freien Öffnung bedarf ja ein Raum, der eine innere Säulenhalle darstellt und nur an seiner Umfassungsmauer und dem erhöhten Mittelschiff von dem Punkt an, wo es über die Seitenschiffe emporragt, geschlossen ist. In der geradlinig gedeckten Basilika sahen wir Arkadenbögen, von Säule zu Säule gespannt, der Länge nach fortlaufen und das Mittelschiff von den zwei Seitenschiffen, oder diese selbst wieder (wenn die Kirche fünfschiffig war) je in zwei Schiffe abgrenzen. Diese Stützen (zunächst

Säulen, es ist von ihrer Veränderung noch ausdrücklich zu sprechen) stellt man nun in weiteren Abständen und streckt die Bögen nicht mehr nur der Länge nach, sondern auch der Breite nach, so daß sie mit ihren Gurten ein Netz von Quadraten einrahmen, deren jedes mit einem Kreuzgewölbe überspannt ist. Die Gurtbögen, die der Länge nach hinlaufen, heißen Länge- oder Deckgurten, die, welche der Quere nach laufen, Stirn- oder Quergurten. An den Umfassungsmauern und an der Mauer des höheren Mittelschiffs bleibt die Verschlußwand; die hier an sie anliegenden, nicht frei geöffneten Bögen heißen Schildbögen. Da der ganze Querschub auf diese Mauern hinausgeleitet wird, jedoch nur auf die Punkte derselben, welche den freistehenden Stützen im Inneren entsprechen, so wäre nur nötig, sie an diesen Punkten zu verstärken, im Übrigen als leichte Verschlüsse zu behandeln. Die Verstärkung ist aber um so notwendiger, da hier kein weiteres Gewölbe anschließt, das durch Gegendruck den Schub von der andern Seite neutralisieren könnte. Wie die romanische Baukunst diesen Teil behandelt, davon nachher. Nun sind große Räume auf eine Weise gedeckt, in welcher das gebundene Verhältnis des Architravbaus in ein unendlich freieres aufgehoben ist; sie sind im Innern nach allen Seiten offen und die Bewegung der Länge und der Breite nach ist gegenseitig vollkommen ineinandergeschmolzen: Die Durchwölbung geht, in allen Gewölbequadraten sich schneidend, nach beiden Seiten und die größeren Zwischenstandsweiten der Stützen erleichtern ebenso die Breitebewegung, die sich mit der Längsbewegung kreuzt. Diese Einheit von Gegensätzen stellt sich in den Diagonalen dar, welche die Durchschneidungslinien der vier Dreieckfelder jedes Gewölbes darstellen: es herrscht ein Diagonalensystem, das die Gegensätze der Länge und Breite übers Kreuz von Stütze zu Stütze laufend versöhnt. Was die byzantinische und maurische Baukunst mit ihren vielen Kuppeln auf Einem Bau dunkel suchte, ist jetzt gefunden, der rohe Neubeginn dessen, was schon die Römer begonnen, zur Gliederung erhoben. Die Gliederung wird aber nun noch in einem tieferen Sinne vollbracht durch eine neue Gestaltung der Stütze im Verhältnis zu dem von ihr getragenen und gehaltenen Gewölbe. Sie könnte zwar noch Säule sein und ist es auch noch mancherorten, aber in gedrückter, stämmiger Form, da eine neue, doppelte Leistung der Stütze aufgelegt ist. Allein offenbar fordert die vereinigte Wucht des Drucks und Schubs eine

andere Form, einen Zuwachs an Masse, der dem Begriffe des Widerlagers entspricht; dies ist der Pfeiler. Dieser soll jedoch ebenfalls kein rohes Mauerstück bleiben und nun beginnt jene Gliederung, in welcher sich verwirklicht, was zu § 564, 2 als Aufgabe hingestellt ist: die runde Linie stellt zunächst eine lebendigere, organische Bewegtheit, einen Anklang an subjektives Leben dar; wo sie sich aber über die gerade ohne tiefere Vermittlung überbreitet, erinnert sie weniger an subjektive Tiefe, als an ein Übergreifen der Macht; dagegen wo sie sich mit jener so verbindet, daß beide flüssig ineinander übergreifen, da gemahnt sie an den Geist, der die objektive Welt durchdringt, in sich aufnimmt und auflöst. So setzt denn der Pfeiler, nachdem er in der Weise einer neuen, gruppierenden Symmetrie mit dazwischentretenden Säulenstellungen gewechselt, nach und nach an seinen Körper nicht nur pilasterartige Vorlagen, sondern zuerst schwächere, dann vollere Halbsäulen an, welche die Gurtbögen tragen, und an den Laibungen dieser treten neben eckigen Profilierungen, die der pilasterartigen Vorlage entsprechen, starke Rundstäbe hervor, welche als Fortsetzung dieser Halbsäulen erscheinen oder umgekehrt als eine Ausquellung durch den Druck am Gurtbogen, welche in den Pfeiler hinabläuft, an ihm fortgesetzt den in ihn hinuntergeleiteten Druck und Schub darstellt. Dies Hinauf und Herab, Hinüber und Herüber zwischen Gewölbe und Träger ist denn ein schlagendes Bild des subjektiv neu bewegten Lebens. Wo noch die Säule sich behauptet oder wo sie später wieder auftritt, stellen weniger vollkommen seltsam gebildete Konsolenansätze an ihrem Schafte dies Wechselverhältnis dar. Aber nicht genug; die eigentliche Linie des Drucks und Schubs, der sich auf die Pfeiler hinüberwirft, liegt ja in den Diagonalen des Kreuzgewölbes; mit der Zeit treten auch an dieser Stelle Gurten hervor, eckige, dann in Rundstäbe ausquellende Rippen, Kreuzgurten oder Diagonalgurten genannt, welche zunächst ein neues Befreiungsmoment in die Last des Gewölbes einführen, indem die vier Felder zwischen ihnen und den Stirn- und Deckgurten, da alle Kraft in diesem Gerippe konzentriert ist, nun aus Backsteinen ganz dünn als bloße Verschlüsse, als Kappen ausgeführt werden können. Diese Kreuzgurten setzen sich nun ebenfalls in den Pfeiler als weiterer eckiger und zum Rundstab ausgebildeter Ansatz fort oder erscheinen umgekehrt als Fortwachsen dieses in ihm gegebenen Ansatzes und nun

ist jene Entlastung, jene gegliederte Wechseldurchdringung, jene tiefste Vermittlung von Kraft und Last vollendet. Es bleibt nur noch übrig, nach den Stellen zu sehen, wo statt des frei öffnenden Pfeilers die verschließende Mauer die Gewölbequadrate begrenzt. An der Mauer der Seitenschiffe steigen Halbsäulen statt der Pfeiler als Gurtenträger hinauf; eine weitere Gliederung tritt hier noch nicht ein, um die Mauer eines Teils ihrer notwendigen Stärke zu entheben. Am höheren Mittelschiff aber muß, um bis zu dem Gewölbansatz hinaufzureichen, eine der Halbsäulen von dem Pfeiler über dessen Kapitell hinaufschießen, an der Wand hinauflaufen, bis wo sie dem Gewölbe sein Auflager geben kann: eine neue, kühne Durchschneidung der Horizontalgliederung, welche nur dann als eine Entstellung der Säulenform betrachtet werden kann, wenn man eben annimmt, es solle eine eigentliche Säule sein, während es vielmehr eine neue Form ist, ein schlanker Stamm, der wie der Pinienstamm zur kuppelartigen Überwölbung hinaufwächst.

§ 590

Das Höhestreben nimmt ferner, jedoch nunmehr als organischen Schluß seiner Durchdringung eines Ganzen, den assyrischen Hochbau als Turm wieder auf. Mit der Kreisbewegung verbindet es sich in den Anfängen der Gliederung der Wandflächen im Innern und Äußern durch senkrechte Wandstreifen und rundbogige Verzierungen. Das neue System einer reicheren, gruppierenden Symmetrie belebt diese Einzelgliederungen wie das Ganze. Zugleich hebt sich die Einseitigkeit des Innenbaus wie schon durch den Turm, so durch reiche Portale, durch deren Einschrägung und andere Durchbrechungen der Masse nach außen auf. Die Ornamentik im Einzelnen geht trotz der beziehungsweise strengen Einfachheit des Ganzen in ein Formenspiel über, welches einen noch nicht organisch gezügelten Überschuß von Bildungstrieb kundgibt und in seiner Willkür wie in seiner Regelmäßigkeit auf maurischen Einfluß hinweist.

Durch die Einführung des Turms tritt in der Baukunst des Mittelalters ein orientalischer Zug hervor, den wir bestimmter im gotischen Stil erkennen und in seinen innern Grund verfolgen werden: dieselbe Kraft, welche den Kern des Hauptkörpers mehr und mehr in die Höhe treibt, schießt auch in dem widerstandslosen Hochbau, dem assyrischen Turm ähnlich, empor. Dabei kann natürlich von keinem geschichtlichen Zusammenhang die Rede sein, es ist vielmehr zunächst die Glocke, die diesen Teil des Baus bedingt, aber dies äußere Motiv schließt den tieferen Grund eines dem Orient verwandten Höhedrangs nicht aus. Dieser Drang ist nun aber qualitativ verändert, er ist nicht mehr Aufschuß roher, sondern Aufschwung vergeistigter Kraft; der Turm ist nicht mehr isoliert, sondern Glied eines Ganzen, bestimmtester Ausdruck eines Höhestrebens, das durch dessen übrige Gliederung geht und, wie die Aloe aus ihrem gestachelten Blätterbusche als seine letzte, besondere Bildung diesen schlanken Stengel in die Höhe treibt; der Turm selbst ist ebendaher nicht eine gelenklose Aufhäufung von Würfeln, welche von unten an die pyramidale Linie beherrscht, sondern viereckig oder rund, durch Glieder und Ornament in Stockwerke geteilt, von Fenstern durchbrochen steigt er gleichförmig auf und setzt nur oben die Pyramide als seinen Abschluß, wie denn diese Form nur dazu bestimmt ist, auf. Eine innere Unklarheit zeigt sich noch in der Häufung der Türme bis zu vier oder fünf, deren zwei an die Vierung des Kreuzes gestellt der Kuppel, über welcher häufig selbst wieder ein Turm sich erhebt, noch mehr den Ausdruck eines Mittelpunkts geben, während doch der geistige Zielpunkt im Chore liegt. — Der Turm gehört dem Äußern an; wir gehen von da zunächst zu Formen fort, die sowohl das Innere als Äußere beleben. Die Wandfläche, die noch ins Lange, Breite und Hohe neben den verhältnismäßig kleinen Fenstern ausgedehnte Herrschaft hat, fängt an, sich zu gliedern, und zwar vorherrschend s e n k r e c h t, durch ein Aufschießen des Pilasters, das ihm die weniger stark ausgeladene Form der Lisene gibt, und diese geht, wie der Pfeiler in das Gewölbe, so in den, alle horizontalen Teilungen umlaufenden, Rundbogenfries über; also auch hier Einheit des Geraden und Runden. Im Innern sind Emporen, Galerien feststehende Form und durchbrechen ebenfalls im Rundbogensystem die Massen; aber auch das Äußere, vorzüglich die Chornische (wo sie die Kreisschwingung konzentriert noch einmal

aussprechen, vgl. Schnaase a. a. O. Bd. IV S. 196) umsäumen blinde oder wirkliche Arkaden. Jene gruppierende, reichere Symmetrie spricht sich vornehmlich in diesen Arkaden durch die seitliche Umstellung größerer Bogenöffnungen mit kleineren in den Fenstergruppen mit Trennungssäulchen dar. Wenn nun bereits diese Momente den Charakter der innern Gliederung nach außen aussprechen, wenn der Turm das Höhestreben namentlich an der Fassade der äußern Beschauung vorführt, so wird dagegen durch das Portal mit seiner reichen Wechselgruppierung von Pfeilerecken und Säulen nicht nur die Schönheit des Innern überhaupt, sondern bestimmter der Charakter des Innenbaus durch die eingeschrägte Form angekündigt (die auch den Fenstern eigen ist). Diese Form macht die Wirkung eines Hereinziehens; sie ladet den Beschauer ein, in die Räume einzutreten, in welche sie jene äußere Säulenhalle des klassischen Tempels eingeschlürft und mit der Herrlichkeit des Gewölbes, die nun noch klarer, als die geradlinige griechische Decke, auf das Firmament hinweist, überspannt hat. Wie im Innern der Pfeiler in die Bögen, so setzt sich hier Säule und Pfeilerecke in die rundbogige Überspannung dieses Prachttores als entsprechende Ausladung fort, kündigt also auch nach dieser Seite den Charakter des Innern im Äußern an wie die Lisene mit dem Rundbogenfries. Die Füllung des Bogens und die Zwischenräume der abgestuften Säulen und Pfeilerecken bieten zugleich dem plastischen Schmuck das Hauptfeld seiner Anlagerung, während im Innern die Wände noch immer der Malerei einen ausgedehnten Flächenraum gönnen. Über diesem Portale prangt die Fensterrose (das Radfenster), ein weiterer Schritt in der verschönernden Massenbrechung. Sehen wir schließlich nach den Kunstformen im engern Sinn, Gliedern und Ornament und was unbestimmt zwischen ihnen liegt, so ist namentlich die Umgestaltung des Säulenkapitells hervorzuheben; es nimmt die Würfelform an; eine in dies oberste Säulenglied hereingezogene Verankündigung des Bogens mit seiner Laibung. Daneben treten korinthisierende Kapitelle, oft mit jener Grundform wieder verbunden, auf und setzen ein reiches Formenspiel an, von dessen Charakter sogleich mehr zu sagen ist. Die eigentlichen Glieder an Säulenfüßen und Gesimsen behalten im Allgemeinen noch die klassischen Musterformen; es ist hier nur auf die unendlich erweiterte Herrschaft des Rundstabs aufmerksam zu machen, die aus der obigen

Schilderung des Wölbungs- und Pfeilersystems hervorgeht; bezeichnende Umwandlungen einzelner Hauptglieder (Abakus und Welle), die jetzt schon beginnen, sind bei dem gotischen Stil aufzufassen. Was nun die eigentliche Ornamentik betrifft, so bricht hier am bestimmtesten in Erfindung seltsamer Linienspiele, krauser Verschlingungen, Zickzackformen usw., noch mehr in den Tier- und Menschenfratzen, die sich an Kapitelle, Gesimse, Konsolen usw. ansetzen, die phantastische Subjektivität des Mittelalters (§ 450) hervor; je mehr gegen Ende dieses Stils (im Anfang des 13. Jahrhunderts), desto stärker. Allein diese phantastische Subjektivität ist einer eigenen Ordnung und Durchgliederung innerhalb ihres Charakters nicht unfähig; diese hat sie noch nicht gefunden, dualistisch bricht neben der durch alle jene Momente keineswegs aufgehobenen Breite, Massenhaftigkeit der Hauptkörper, die immer noch einen primitiven Eindruck urchristlicher Einfachheit macht, jene abenteuerliche Formenwelt hervor, abenteuerlich eben, weil sie das Ganze nicht durchdringen kann: ein noch unvermittelter Überschuß von Bildungstrieb. Nun ist aber diese Formenwelt dennoch streng geometrisch, konventionell behandelt; die einzelne Form ist zwar, namentlich durch die Einmischung der Tier- und Menschengestalt, phantastischer als in der arabischen Ornamentik, doch herrscht bei weniger krauser Verschlingung sichtbarer ein bindender Mittelpunkt, eine ausdrückliche und gemessene Symmetrie, die an ein kaleidoskopisches Anschießen erinnert. Das nordische Wesen drückt sich in strengerer Bindung einer zum Wilden geneigten Sinnlichkeit gegenüber der vom Maße liberal beherrschten fließenden Sinnlichkeit des Klassischen bereits bestimmter aus. Wie weit dabei wirklicher arabischer Einfluß gegangen sein mag, ist nicht zu bestimmen; verwandter eigener, nordischer Sinn kam jedenfalls der Nachbildung entgegen: verwandt, wenn man zusammenhält, was über den Dualismus im orientalischen und germanischen Naturell in den zwei Abschnitten des zweiten Teils gesagt ist. Arabisch und byzantinisch-arabisch erscheint aber allerdings auch der noch vereinzelt in den Öffnungen auftretende Spitzbogen, Kielbogen, der Bogen mit mehreren Kreisausschnitten; in diesen Kreisausschnitten beginnt übrigens das Kreissegment so groß zu werden, die Steinspitze, welche zwei derselben trennt, sich so tief hereinzustrecken, daß man eine rein einheimische Form, das Kleeblatt, in der Entwicklung begriffen sieht.

Überhaupt jedoch erinnert die große Neigung zur Behandlung des Struktiven als eines bloß Dekorativen, namentlich in den Arkaden, an das Arabische; die überdünne Zwergsäule, die in der Mitte häufig durch Knoten geschürzten Bündel solcher dekorativer Säulchen weisen ebenfalls auf solche Einflüsse. Diese Buntheit tritt aber in ihrer wuchernden Fülle, wie gesagt, erst gegen Ende dieses Stils auf in dem sogenannten Übergangsstil, der dem gotischen unmittelbar vorausgeht.

2. Mitte.

§ 591

Der gotische Stil gibt die Kuppel auf und legt die geistige Einheit ganz in den Chor; er löst die letzte struktive Gebundenheit durch die Spitzbogenwölbung in Freiheit auf und bricht zugleich die letzte Massenherrschaft durch die Strebepfeiler und Strebebögen, zwischen welchen die Wand sich als hohes, großes Fenster öffnet; er führt Kraft und Last durch die feinere Gliederung des Pfeilers und der Gurten noch vollständiger ineinander über und ruft alle Hauptteile zu gegenseitiger Vermittlung; er zieht in noch stärkerem Höhestreben und entschiedenem Durchdringen des Senkrechten alle Teile empor und drückt diese Richtung abschließend in dem gewaltigen, jetzt organisch entwickelten Turmbau aus, der, vereinigt mit dem gesteigerten Reichtum des Äußern überhaupt und besonders der Fassade, nunmehr auch den Charakter des Innerlichen mit vollendeter Pracht im Äußern kundgibt. Zugleich dehnt ein orientalischer, aber durch die reiche Gliederung der Massen vergeistigter Drang des Kolossalen alle Verhältnisse zu staunenerregender Größe aus.

Wir übergehen den sogen. Übergangsstil und fassen den gotischen sogleich in seiner Vollendung. Hier sehen wir denn vor Allem jenes Schwanken zwischen einem geistigen und einem örtlichen Zentrum verschwunden, indem die, allerdings immer noch bedeutend hervor-

tretende Wölbung über der Kreuzung der Arme gewöhnlich nicht mehr mit einer Kuppel, sondern, wenn überhaupt dieser Punkt eine Auszeichnung erfährt, nur mit einem, dem bedeutenderen Turmbau untergeordneten Turme gekrönt wird. Der Chor erhebt sich nun zwar, da die Krypta verschwindet, nur um wenige Stufen; aber er wird um mehr als das Doppelte jenes schon im romanischen Bau ihm vorgelegten Quadrats verlängert, er wird in der belebten Polygonform abgeschlossen, um die sich gewöhnlich noch ein Kranz ebenfalls polygonisch geschlossener Kapellen herumlegt, und, was das Wichtigste ist, die Pfeiler der Seitenschiffe des Langhauses setzen sich in ihm als ein Umgang fort und beleben so diesen durch den prachtvollen Hochaltar und die Chorstühle geschmückten Raum mit einer Fülle von Formen, die in der reichen Konzentrierung des hier in einen Strahlenbündel zusammenlaufenden Gewölbes ihren Gipfel findet. Jene subjektive, malerisch perspektivische Wirkung, die schon die Basilika, noch mehr der romanische Bau hatte, findet in dieser Ausstrahlung oder Einstrahlung nun ihr nicht mehr zweifelhaftes Ziel. — Das zweite wesentliche Moment ist die Durchführung des Spitzbogens als Gewölbe. Der schon zu § 557 berührte technische Grund ist der, daß das Rundbogengewölbe in der räumlichen Anordnung des inneren Planes noch eine Abhängigkeit mit sich führt: sollen nämlich die Gewölbe gleiche Kämpfer- und Scheitelhöhe haben, so müssen hier alle Gewölbefelder mit ihren Stützen aus gleichen Quadraten bestehen; der romanische Stil, der aus diesem Grunde das ganze Innere auf einem Netze von Quadraten durchwölbte, die aber in den Seitenschiffen notwendig kleiner waren, konnte daher nicht die Gewölbe der Letzteren und die des Mittelschiffs durchgängig auf gemeinschaftliche Stützen stellen, sondern ließ mit den Pfeilern der großen Quadrate die Säulen oder Pfeiler wechseln, welche den kleineren Quadraten des Seitenschiffs angehörten. Nun aber soll das Ganze einheitlich auf dasselbe System von Pfeilern gestellt werden, die sich in das Seitenschiff wie in das Mittelschiff verzweigen, daher muß in diesem das Gewölbefeld der Tiefe nach schmäler werden, damit die Abstandsweiten der Pfeiler mit den kleineren Gewölbefeldern des Seitenschiffs zusammenfallen. Rechtecke, Oblongen treten daher hier an die Stelle des Quadrats, die Kämpfer- und Scheitelhöhen sollen aber dennoch durchgängig gleich sein: dies macht der aus den zwei unteren Teilen eines Halb-

kreises gezeichnete Spitzbogen möglich, den man nur bei weiterer Sprengung gedrückter, bei schmälerer steiler führen darf, um jene Unabhängigkeit zu erreichen. Mit diesem Bogen ist die größte Freiheit in der Deckenbildung erreicht, welche überhaupt möglich ist; sie kann jeden Raum ohne störende Ungleichheiten der Höhen und, da das Gewölbe selbst durch eine Fortbildung jener Kreuzgurte, auf die wir übergehen werden, ungemein erleichtert ist und an sich noch ungleich weniger als das rundbogige ein Kontinuum bildet, ohne Vermehrung der Last überspannen; „das Prinzip der Kohärenz ist völlig besiegt" (Bötticher). Dieses Gewölbe übt aber auch ungleich weniger Seitenschub aus als das rundbogige; die Stützen, gegen deren Gewölbe ein zweites gespannt ist, erleiden noch entschiedener als im romanischen Bau nur lotrechten Druck; an den Seiten aber, wo dem letzten Gewölbe kein Weiteres entgegenwirkt und wohin allerdings der Seitenschub fällt, macht es die nun geringere Macht desselben möglich, die starke Mauer, welche den romanischen Bau noch umfing, in einzelne Massen, die nur auf den Punkten, wohin jener Schub fällt, den nötigen Widerhalt herzustellen haben, also in Pfeiler aufzulösen: die Mauer zwischen diesen kann beliebig dünn gehalten sein, ja sie kann ganz geöffnet werden, und an ihre Stelle treten denn die großen, schlanken, spitzbogigen Fenster, in die sich das, anfangs sehr kleine, Rundbogenfenster des romanischen Stils nun verwandelt hat. Die wegen Mangel an zureichender Basis notwendig schwächeren Strebepfeiler des höheren Mittelschiffs fordern aber eine Ergänzung durch das stärkere Widerlager der Seitenschiffe, und diese wird durch die Strebebögen hergestellt, welche von dem das Dachgesimse des Seitenschiffs überragenden Strebepfeiler hinaufspringen zu dem des Mittelschiffs. Diese Bögen stellen die Wechselbeziehung zwischen dem Gewölbe der Seitenschiffe und des Oberschiffs ebenso im Äußern her und dar, wie im Innern die aufschießende Halbsäule, und es erzeugt sich das Bild jener allseitigen Vermittlung, welche ein weiterer Grundzug des gotischen Stils ist und die wir sogleich auf einem andern Punkte noch inniger ausgedrückt finden. Ehe wir nämlich weitergehen, müssen wir, weil hier die Grundzüge des Stils zusammenzustellen sind, einen Teil der Einzelgliederung sogleich jetzt beiziehen. Die aufgeführten Momente erscheinen zunächst struktiv bedingt; da aber der ganze Fortschritt kein äußerlich notwendiger, sondern ein

geistig gewollter ist, so legt sich die errungene Freiheit als ein sichtbarer Geist auch in die Anschauung, jedoch nicht ohne jene Kunstformen, deren Bedeutung wir von § 572 her kennen. Sie sollen zeigen, daß der Tragpfeiler jetzt noch weniger zu leisten hat, daß die Last nicht sich über ihn herlegt, sondern in ihn gleichsam niederfließt, oder umgekehrt; jenes lebendige Herüber und Hinüber, das schon im romanischen Bau sich durch die Rippenbildungen an Quer-, Längen- und Kreuzgurten sich darstellte, soll noch bestimmteren Ausdruck finden. Der Pfeiler wird daher höher, schlanker; er bedarf keines eckigen Mauerstücks mehr zu seinem Kerne, er kann wieder (unverjüngte) Säule sein; die Rippen, die von dieser Stütze auslaufen, dürfen nicht, wie im romanischen Stil, als er zufolge jener sich entwickelnden Wechselspannung des Kreuzgewölbes wieder zur Säule griff, häufig geschah, auf Konsolen auflagern, sondern sie müssen, wenn höher belebte Form entstehen soll, dem Säulenkern wie früher dem Pfeilerkern von unten angelegt sein und aufsteigend in das Gewölbe und die es einspannenden Gurte sich verästen. Um nun diesen Wechselübertritt zwischen Kraft und Last noch kräftiger auszusprechen, werden zwischen diesen Rundstäben tiefe Hohlkehlen in den Säulenkern so eingeschnitten, daß seine Rundung nicht mehr konvex hervortritt und die Rundstäbe nicht mehr angelegt, sondern als Aussprossungen Einer Masse erscheinen. Die eingezogene und ausgeschweifte Gestalt erscheint nun dem Auge als eingezeichnet in ein übereckgestelltes Viereck: ein Moment, auf das wir zurückkommen werden. Die tiefe Kehle spricht die straffste Zusammenfassung des Körpers aus, der seine Tragkraft entwickeln soll, und die Leistung der Kraft, die nun, je schlanker das Ganze, desto energischer erscheinen muß, schwellt die Rundstäbe zu der belebteren Birnenform aus. Diese Formen mit ihren Kehlen laufen denn durch das Kapitell hindurch fort in die verschiedenen Gurten, an denen nun kein Rest von eckig schwerer Form mehr übrigbleibt, und der Pfeiler enthält daher in seinem Profil schon das ganze Gewölbe, dieses ist seine Entfaltung, er selbst dessen Einheit. Jeder der halbsäulenartigen Rundstäbe („Dienste") erhält nun sein eigenes Kapitell, denn er ist durch seine Bedeutung für das Gewölbe selbständiger geworden; nur der für das Mittelschiff bestimmte läuft ohne Kapitell wie vorher durch, um ein solches erst in seiner Kämpferlinie anzusetzen. Die Kapitelle dürfen jetzt nicht mehr die Wirkung

eines satt auflagernden Drucks darstellen; ihr steiler Kelch, das nicht angeschmiegte, mehr sich ablösende, hier weniger geometrisch stilisierte Blattwerk erinnert eher an den blätterbesetzten Knauf eines Baumstamms an der Stelle, wo er in die Verästung übergeht. Später fallen die Kapitelle ganz weg. — Das Höhestreben fällt mit dem Spitzbogenstil an sich zusammen; die hohen Spitzbögen, welche die breiten Räume zu ihrer Überspannung fordern, ziehen die Strebepfeiler nach sich; der Drang der struktiven Freiheit, der diesen Stil erfand, enthielt zugleich diesen Trieb nach oben. Dieser Zug dringt aber nun durch das Ganze; die Horizontallinie beschränkt sich immer mehr, Alles streckt sich aufwärts, das Dach steigt in sehr steilem (nicht, wie man meint, durch das Klima gefordertem) Giebel auf, es herrscht der Vertikularismus. Wie derselbe in aller Verzierung und Scheingliederung die wagerechten Abschlüsse und Sonderungen überragt und durchbricht, wird sich im folgenden Paragraphen zeigen; der Zug nach oben ist aber wesentlich ein Drang nach wirklicher, gewaltiger Höhe und als letzter, stärkster Ausdruck desselben ist hier wieder der Turm hervorzuheben. Er legt sich nicht mehr an die Vierung des Kreuzes, wie im romanischen Stil, der an dieser Stelle eine Gruppe von zwei Türmen aufzustellen liebte, denn mit der Kuppel ist ja auch die Bedeutung dieses Punktes als eines falschen Nebenzentrums aufgegeben, sondern an die Fassade so, daß das Hauptschiff sich nach vorn in ihm abschließt oder sein spitzer Giebel zwischen zwei, die Länge der Nebenschiffe abschließenden Türmen aufsteigt. Indem sich nun mit einer, und zwar nicht nur an der Eingangsseite des Langschiffes, sondern auch der Kreuzschiffe, die, durch den breiteren Chor verkürzt, eines solchen Schmucks mehr bedürfen, gesteigerten Pracht der Fassade dieser Hochbau vereinigt, wird jene schon im romanischen Bau bewerkstelligte Aufhebung der Einseitigkeit des Innenbaus (vgl. § 590) um so entschiedener vollzogen, da der Turm nicht nur in eine mit den höchsten Pyramiden wetteifernde Höhe geführt, sondern zugleich noch weit mannigfaltiger, als im romanischen Bau, gegliedert wird. Auch hier wird nämlich die Mauermasse mehr und mehr in gewaltige Pfeiler aufgelöst, zwischen denen Fenster sich öffnen, das Viereck geht in das Achteck und dieses in den mit Maßwerk geschmückten, luftigen Rippenbau des Helms über. Man würde sich durch den hinreißenden Eindruck dieser aufstrebenden Kolosse zu

dem Hochbau Assyriens als reinem einseitigen Kraft- und Außenbau noch bestimmter als durch den romanischen Bau, nämlich auch in Beziehung auf das Massenhafte, zurückversetzt glauben, wenn nicht diese formreiche Entwicklung unmittelbar aussagte, daß hier ein Gliederungsgesetz, das seinen wesentlichen Ausdruck in einem reinen Innenbau hat, sich nur überdies nach außen wirft, um allem Volke dessen Herrlichkeit zu verkündigen und es durch die prachtvolle Pforte in seine Räume zu ziehen. Es strebt aber überhaupt der ganze Bau zum Kolossalen und dieses Streben gemahnt überhaupt orientalisch. Auf eine Verwandtschaft des Mittelalters mit dem Orient haben wir aus Anlaß des Charakters der Ornamentik schon zu § 590 hingewiesen, sie ist ebenso hier hervorzuheben, denn aus einer Vergleichung von § 343 mit 354, siehe insbesondere Anm. 1, von § 426 ff. mit 447 ff., ergibt sich, daß der beiden Weltanschauungen gemeinschaftliche Dualismus beide zum quantitativ Erhabenen in der Kunst treiben mußte; aber der Dualismus des abendländisch germanischen Geistes ist nicht ein Schwanken zwischen dumpfem Brüten und wilder Trunkenheit, sondern das eine der extremen Momente ist tiefe Innerlichkeit, und die hervorschießende Kraft und Lust, die das andere bildet, wird in seiner Darstellung durch architektonische Massen von dieser Innerlichkeit durchdrungen und gegliedert.

§ 592

Die klassischen Einzelglieder werden in bewegtere Formen 1
verwandelt, die herrschende tiefe Hohlkehle verstärkt den Charakter des Innerlichen, in der Abstoßung der Ecken und Übereckstellung, der Durchführung des Polygonischen überhaupt, einem Verhältnisspiele, das ebensosehr ein Gefühl der Freiheit in Beherrschung des Schweren als eine strenge Bindung darstellt, dringt in neuer Weise der Charakter des Kristallischen durch. Der Bildungstrieb der Phantasie legt sich aber zugleich 2
in einer unendlichen Vielheit des Ornaments nieder, das alle Öffnungen und Flächen füllend, überkleidend, durchbrechend, allem Aufstrebenden Spitzen aufsetzend sich vorzüglich in den Fensterfüllungen, an den Fassaden, an der Turmspitze ansammelt.

Die Regel, welche diese Vielheit beherrscht, ist ein geometrischer Schematismus, der das Einfache verästend fortgliedert, dasselbe Gebilde in verschiedenen Größen in sich selbst wiederholt, in verschiedenen Stellungen um einen Mittelpunkt gruppiert, in dessen Achsenwirkung nun das kristallische Gesetz hier in freierer Weise wiederkehrt. Die reichen Pflanzenformen werden von derselben Gesetzmäßigkeit beherrscht. Endlich aber zieht, alles Horizontale durchschneidend, der Schwung nach oben diese ganze Fülle des Schmucks in gemeinsamer Richtung empor. Die Glasmalerei vollendet die Wirkung des Innerlichen, die Plastik entfaltet ihren reichen Beitrag vorzüglich am Portal.

1) Im romanischen Stile war der Säulenfuß noch attisch, die Gesimse waren aus Gliedern zusammengesetzt, die im Wesentlichen noch die antiken Grundformen hatten; der nun zur Reife gediehene Sinn des Mittelalters ergreift jetzt diese Gebilde, und die Hohlkehle, die wir schon kennengelernt haben und die nun ebenso an allen Öffnungen auftritt, am Gesims die Welle tief unterschneidet und zur Wassernase bildet, führt ihren einziehenden, einschlürfenden und zugleich kräftige Schattenstreifen bildenden Charakter durch; die Platte fällt als Wasserschräge ab und es ist dies nur eine einzelne Äußerung des Systems der Einschrägung, das wir schon in der Tür- und Fensterbildung des romanischen Stils kennengelernt haben und das nun allgemein wird und mit der Entrandung, Enteckung, Entkantung zusammenfällt. Zunächst trägt dieses Hohlkehlen- und Entkantungssystem, das sich dem Systeme des Vortretens und scharfkantigen Abgrenzens in der klassischen Baukunst so eigentümlich entgegenstellt, einen Ausdruck von lebendiger Wärme, gemütlicher Heimlichkeit, der entschieden auf das vertiefte subjektive Leben hinweist; in den herrschenden tiefen Hohlkehlen liegt dieser Charakter der Innerlichkeit vermöge der Eigenschaften, wie sie eben bezeichnet sind, schlagend ausgesprochen; die Abschrägungen, Entkantungen tragen ihn ebenfalls, denn die Ecken erscheinen abgestoßen, um in das Innere hereinzuziehen, im Innern am Pfeiler, um von dem Mittelschiff in die Seitenschiffe einladend hin- und zurückzuführen. Dieser letztere Teil des neuen Gliederungssystems hat aber noch seine bestimmtere Bedeutung und Wichtigkeit

und ist daher genauer ins Auge zu fassen. Zunächst erinnert er bestimmter an den Kristall als die arabischen und romanischen Formen (vgl. § 588, 590); nur darf man nicht mit Metzger (Gesetze der Pflanzen- und Mineralienbildung, angewandt auf den altdeutschen Baustil) meinen, es seien diese Formen dem Kristalle abgesehen, sondern es ist nur eine unbewußte Wiederholung dessen, was die Natur unbewußt tut, im bildenden Menschengeiste (vgl. § 558 Anm.). Schon das große Turmgebilde erinnert an eine durch Entkantung und Enteckung vom Viereck in das Achteck, dann in die Spitze übergeführte Kristallsäule. Hieher gehört aber namentlich die Gestalt des Pfeilers; was an Türen, Fenstereinfassungen einfach Abstoßung der Ecken ist, erscheint hier vielmehr als Folge der Übereckstellung. Zunächst entsteht diese Form schon am romanischen Pfeiler dadurch, daß sein, zwar in regelmäßiger Flucht aufgestellter, viereckiger Kern an den vier Seiten der starken Halbsäulen mit Pilastervorlagen ansetzt, die nun eine Form bilden, welche ein zweites, auf dem ersten übereckgestelltes Viereck darstellt; bei dem gotischen Bündelpfeiler sahen wir das übereckgestellte Quadrat als Grundschema ebenfalls durch die starken Halbsäulenvorlagen entstehen. Wie nun aber die Phantasie einmal diese Form in ihrem Werke sich hat bilden gesehen, so fällt ihr ein, daß man so überhaupt alle Quadrate umstellen kann und daß dieses aus dem übrigen Entkantungssysteme sich von selbst ergibt; nun führt sie diese Form überall an den eckigen Baugliedern durch. Erinnert nun die Entkantung überhaupt an den Kristall mit der konzentrischen Anlagerung von Flächen, deren Mannigfaltigkeit durch Entrandung usw. aus dem Einfachen des Dreiecks, Vierecks entsteht, um eine Achse, so sieht man in zwei oder mehreren aufeinanderübereckgestellten Quadraten die Verwachsung von Zwillingskristallen. Am Pfeilerfuße bildet sich, den vielen Rundstäben mit abgefaßten Ecken folgend, so ein reiches Polygon, das sich vielgeteilt abstuft bis zum kleinen Pfühle hinauf, auf welchem der Schaft der Halbsäule ruht. Es ist nun überhaupt neben dem schwungvoll eingezogenen Runden derselbe polygonische Charakter, den im Großen schon der Chorabschluß entwickelt hat, in die untergeordnete Formenwelt eingetreten, und dieser entspricht dem eckigen nordischen Naturell so entschieden, daß ja selbst die lateinischen Buchstaben eckig ausgebrochen werden und in der Plastik und Malerei alle Falten sich ebenso brechen müssen.

Allein im Eckigen ist nun das Spiel mit dem Eckigen eingetreten; das kristallartig Mathematische ist nach dieser Seite ebensosehr ein völlig Freies; die barbarische Gebundenheit, die der fließenden griechischen Einfalt unfähig ist, hat sich innerhalb des Gebundenen frei gemacht, das eisig Winterliche belebt sich zu diesem Schalten eines erfinderisch wendenden, wechselnden, umstellenden Scharfsinns, man möchte sagen: zu dieser Poesie der Meßkunst.

2) Diese Phantasie, welche nicht auf ruhigem Gleichgewichte der Kräfte ruht, wie die griechische, ist zugleich überhaupt eine bunte, vielgestaltige; jener überschüssige Bildungstrieb, der darin begründet ist und im romanischen Stile sein Bett noch nicht gefunden hatte (§ 590), findet es jetzt, d. h. nicht: er beschränkt sich, sondern er sproßt in einer unendlichen Fülle des Ornaments auf, aber nicht mehr in jener abenteuerlichen, sondern in einer geregelten Weise. Die Fülle äußert sich in der Umspinnung sämtlicher Räume; es wird nichts Leeres, nichts Nacktes, nichts Stumpfes mehr geduldet: es wird gefüllt, überkleidet und übergittert, blumenartig zugespitzt, es wird durchbrochen und die Durchbrechung ist nicht mehr Durchbohrung von Steinplatten, sondern Zeichnung mit Stein ins Leere, ein kühner höchst kunstreicher Gebrauch des schweren Stoffs, als gälte es nur, Formen aus ihm zu bilden, wie Linien mit dem Zeichenstift. Indem wir nun die Regeln suchen, welche in dieser zunächst das Auge überschüttenden Fülle die Einheit durchführen, treten zugleich von selbst die im Paragraphen genannten hauptsächlichen Anlagerungsstellen des Ornaments hervor. Wir sehen zunächst den Grundsatz der Verästung wirken; derselbe ist schon im Übergang zwischen Pfeiler und Gewölbe aufgetreten und schließt den weiteren Grundsatz der Wiederholung in sich, doch so, daß beide zu unterscheiden sind. Dies zeigt nun sogleich der Schmuck des Fensters. Der Blendbogen, in den die Fenstergruppen des romanischen Stils mit ihren Trennungssäulchen eingerahmt waren, ist nämlich geöffnet worden und in sein Leeres zeichnet sich nun das reiche Ornament ein, das man Maßwerk nennt. Dasselbe bildet sich aus einer organischen Verästung von Stäben mit eckiger Vorlage die teils auf der schrägen Fensterbrüstung frei, teils aus einem von Hohlkehlen durchschnittenen Bündel an beiden Seiten als feine Pfostengliederung aufsteigen, während andere Rundstäbe desselben Bündels zur spitzbogigen Einrahmung des Ganzen fortwachsen. An

den Stellen, wo man einen Kreis oder Bogen blätterartig teilen will, lösen sich die eckigen Vorlagen der Stäbe oder Sprossen ab, biegen sich in das Leere herein und schneiden so unter dem Namen der sogenannten Nasen eine Blattform aus. Diese organische Verästung kann als eine freiere Wiederholung des Pfeilers und Gewölbes betrachtet werden. Zunächst nun werden auf diese Weise gewöhnlich zwei Spitzbögen gebildet, es wiederholt sich durch sie das Fenster im Fenster, und diese Wiederholung wiederholt sich abermals, denn in diesen Spitzbögen sind wieder kleinere, in diesen oft noch kleinere Spitzbögen; es handelt sich aber nun um die Füllung des übrigen Raums, d. h. des noch leeren Hauptfeldes über den größeren sekundären Spitzbögen unter den Spitzbögen des Fensters selbst und ebenso über den kleineren Spitzbögen, die unter den größern befaßt sind. Dazu dienen in der Zeit des noch reinen Stils fünf Grundformen: der volle Kreis, der Vierpaß und das Vierblatt, der Dreipaß und das Dreiblatt; diese kombinieren sich auf die verschiedenste Weise: die Pässe nehmen die Blätter, der Kreis die Pässe und die Blätter, die Blätter wieder Blätter in sich auf; der Kreis teilt sich ohne Vermittlung des Passes in eine vielblättrige Gestalt; die Blätter sind rund oder spitz oder rund und durch Nasen gelappt usw. In diesen Bildern tritt nun die Kreisteilung hervor, wie sie den Kristall in einfacher, die Pflanzenbildung in mannigfaltiger Weise beherrscht (auch hiezu vgl. Metzger a. a. O.). In der wechselnden Stellung und Zusammenstellung derselben aber zeigt sich vornehmlich das, was der Paragraph einen mathematischen Schematismus nennt (vgl. Bötticher a. a. O. S. 23): dasselbe Verhältnisspiel, das wir in der Brechung und Umstellung des Eckigen haben schalten sehen, tritt hier in reicherer Weise ein und wendet als eine künstlerische Scholastik das Dogma der Grundform nach allen Seiten: der Drei- und Vierpaß, das Drei- und Vierblatt kann sich auf die breite oder spitze Seite setzen, in das Feld zwischen den Spitzbögen heruntertreten oder auf deren Spitzen lagern, an den äußersten größten Spitzbogen anlegen oder von ihm ablösen, mehrere dieser Bilder können sich um einen Kreis oder Kreise um sich her gruppieren usw. Wir nennen auch dieses Gruppierungsgesetz kristallisch wie die einheitliche Wiederkehr im maurischen und romanischen Ornament; der Unterschied ist aber der, daß jetzt die Formen nicht nur die band- und stabartige Ver-

schlingung mit nicht ausdrücklich hervortretendem Mittelpunkt aufgeben und als selbständige Ganze sich um einen solchen gruppieren, sondern daß dies auch in viel mannigfaltigerer, gefüllterer Weise geschieht; das Kaleidoskop (§ 590) ist voller geworden, wird öfter gedreht und daher das Anschießungsprinzip, wie im Dogma durch viele Beweise, reicher belegt. Übrigens wird durch die vielen gebogenen Spitzen, welche nun teils durch die Nasen, teils durch die leergelassenen kleinen Felder zwischen den Einästungen entstehen, das Eckige des gotischen Stils zum Dornigen, was ebenfalls als ein winterlicher, nordischer Geist gemahnt. — Es liegt nun aber dem Maßwerke noch ein bestimmteres geometrisches Geheimnis zugrunde; in der Blütezeit des Spitzbogenstils stehen nämlich jene genannten fünf einfachen Grundformen, welche teils einzeln, teils kombiniert, über den aliquoten Teilen der Weite des Hauptspitzbogens mit den sekundären Spitzbögen zusammengestellt die Grundlinien des Maßwerks bilden, mit der Art des zugrunde gelegten Spitzbogens in einem notwendigen mathematischen Zusammenhang, so daß ihre Messung das Maß des Letzteren und umgekehrt ergibt, also z. B. ein vom Spitzbogenrande abgelöster Vierpaß nur in einem Spitzbogen bestimmter Form vorkommen kann. Das Abweichen von diesen einfachen Verzierungsgrundformen, das Dominierenlassen gewisser willkürlicher Gebilde ohne bestimmtes geometrisches Gesetz, welche früher (wie die Fischblase) nur in untergeordneter Weise als gelegentliche Ausfüllung von Nebenräumen sich ergeben hatten; bezeichnet den Verfall dieses Stils. Jenen geometrischen Zusammenhang zwischen der Art des gewählten Spitzbogens und der Verzierungsmotive müssen die alten Meister, wie sich nachweisen läßt, zum Teil genau, zum Teil annähernd sich zum Bewußtsein gebracht haben, aber nicht durch starres Festhalten an einmal festgestellten Zahlenverhältnissen, auch nicht auf rein mathematischem Wege, sondern durch ein von inniger Vertiefung geleitetes Probieren und Suchen mit Zirkel und Lineal*).

Dieses Maßwerk wiederholt sich nun als Durchbrechung in den Galerien, welche die Dachgesimse zieren, im Turmhelm, in den Strebebögen, in den eigentlichen Vergitterungen, welche über Wand oder

*) Ein Werk von Reusch gibt über den hier angedeuteten, von ihm aufgefundenen geometrischen Schlüssel, der von den Kombinationen Hoffstadts und Anderer wohl zu unterscheiden ist, die ausführliche Rechenschaft.

Fenster frei abstehend die Fensterform wiederholen, als bloßes Relief in den Flächenverkleidungen der Spitzgiebel (Wimberge), in der herrlichen kreisförmigen Rose über dem Portal, an den Flächen, welche neben ihr, zwischen den Strebepfeilern, Fenstern an der reichen Fassade übrigbleiben und nicht nackt gelassen werden dürfen, sparsamer im Spitzbogenfries, der an den Stockwerken der Türme, unter dem Dachgesimse sich hinzieht. Haben wir so die Regel gefunden, welche diese Formenwelt innerhalb des einzelnen Teils beherrscht, so tritt nun aber als gemeinschaftliche Einheit für alles Ornament, zugleich selbst wieder Ornamente besonderer Art motivierend, derselbe Vertikularismus in Wirkung, welcher diesem ganzen Stil zugrunde liegt. Dieser Höhenzug führt in gemeinsamem Schwunge Alles empor; er setzt dem in Stufen mit Gesimsverkröpfungen verjüngt aufsteigenden Strebepfeiler die Fialen auf, läßt an jenen Stufen überall ebensolche Fialen aufsprossen, um dazwischenliegende Spitzbögen und Spitzgiebel zu umflügeln, er ruft die Spitzgiebel selbst überhaupt hervor und weist ihnen ihre bedeutendere Stelle über den Fenster- und Portalspitzbögen an, um überall die Horizontallinie der Galerien, Stockwerkgesimse usw., damit nichts Wagerechtes ungebrochen bleibe, aufsteigend zu durchschneiden, er schließt diese Gesamtbewegung im Turme ab. Und in diesem Höhenzuge tritt abermals jenes Gesetz der Wiederholung ein: wie das Fenster und Portal die Wölbung mit den Tragepfeilern, so wiederholt der Spitzgiebel und die Gruppe kleiner Giebel, welche auf der Höhe des Strebepfeilers der Fiale vorangeht, den Dachgiebel, die kleine Fiale die größere, alle Fialen den Turm oder umgekehrt. Endlich begnügt sich aber dieser Stil nicht mit einer nackten Schräge, nackten Spitze, zum Teil nicht einmal mit einer nackten Spitzbogenumrippung: er läßt an den Graten des Spitzgiebels, Giebels, Dachs, Turmhelms, den Kanten der polygonen Fialen jene Blätter aussprossen, die an ein über eine Kugel hergewachsenes Kohlblatt erinnern („Krabben"), und faßt eine Gruppe derselben in der Kreuzblume zusammen, die alle Spitzen krönt. Alles, was im Maßwerk vegetabilisch erscheint, ist nicht ursprünglich Pflanzenmotiv, sondern nur geometrisch sich ergebende pflanzenartige Form; hier erst, wie am Kapitell des Tragpfeilers, tritt eigentliche Pflanzenform ein. Heimische Pflanzen, Wein-, Epheu-, Hopfen-, Stechpalmenblatt, werden nachgebildet, aber in der guten Zeit immer streng stilisiert

und in dieser Stilisierung spielt die kugelartige schwungvolle Auswölbung neben der kräftigen Einkerbung — also auch hier das nordisch individualisierende Element — eine Hauptrolle (herrliche Kapitelle im Ulmer Münster). Die Tiergestalt erscheint phantastisch in der bestimmten Funktion des Wasserspeiers, die menschliche stellt sich auf Konsolen, von Baldachinen gedeckt an die Tragpfeiler, auf die Strebepfeiler, vorzüglich aber (hier freilich unschön schräg) in die tiefen Kehlen des in reichem Rippenbündel aufwachsenden Portals der Fassade, welches zugleich im Füllungsfelde seines Spitzbogens die Stelle für das Relief bot, das mit den reichen Figurenreihen der Hohlkehlen zu seinen Seiten an diesem Hauptpunkte der konzentrierten Pracht ein großes zyklisches Ganzes, ein kirchliches Epos zusammenstellte. — Endlich haben wir noch nach der Farbe zu fragen. Da im Äußern durch das unendliche Ornament die Baukunst selbst malerisch geworden ist, da im Innern fast keine Wandfläche mehr übrigbleibt, so kann sich dieselbe bloß an Einzelnes legen: an die Halbsäulen der Pfeiler, ihre Kapitelle, an die Gurtrippen; häufig beschränkt sie sich hier auf eine Bemalung der nächsten Stelle der Kreuzgurtrippen um den Schlußstein (meist blau, rot, Gold); sie trägt pflanzenartige Ausstrahlungen in die Gewölbekappen ein, sie färbt die Heiligen und ihre Häuschen. Aber es soll ein höherer Ersatz für die großen romanischen und byzantinischen Wandgemälde werden; die Wand ist vom Fenster eingenommen; auf diese Stelle konzentriert sich nun die Farbenwirkung als eine, den Feldern des Maßwerks in streng architektonischer, höchst organisch angeschlossener Komposition eingeordnete Glasmalerei. Glutvoll leuchtend dämpft diese dennoch das grelle Licht, das sonst die Hallen erfüllen würde, und vollendet so durch farbiges Helldunkel den Charakter des Innerlichen: wie es ein idealer Raum ist, in den wir treten, so ist auch das Licht ein künstliches, ein ideales, vermitteltes, verinnerlichtes.

§ 593

Die Freiheit, welche nun so weit geht, daß sie das Struktive in eine allgemeine Empfindungsbewegung (vgl. § 458) hinauftreibt, schlägt jedoch in Abhängigkeit um; das rein geistige Aufstreben von der Erde ist ebensosehr an die äußere Vielheit einer

mythischen Überfülle gebunden; neben das Innere fällt ein gerippartiges, stachliches, die vielen Einzelglieder struktiv nicht zusammenhaltendes Äußeres; die Weite und Größe verbunden mit dieser Vielheit und dem farbigen Helldunkel wirkt im Sammeln zerstreuend, berückend: alle diese Züge fassen sich in dem sinnlich geistigen Dualismus der phantastischen Subjektivität (vgl. § 447) zusammen.

Es ist das eigentümlich Antinomische am gotischen Wunderbau, daß man im Bewundern seine Schwächen tadeln, im Tadeln wieder bewundern muß. Am bestimmtesten hat diese Schwächen des gotischen „Glashauses" Hübsch (a. a. O.) aufgeführt, er selbst muß aber das Lob zwischen den Tadel mischen, nur daß jenes nicht in der eigentümlichen Wage mit diesem schwebt, wie wir es für das Richtige halten. Die kühne Freiheit ist ebensosehr Abhängigkeit, weil die nun allzu leichten Gewölbverschlüsse nicht einmal den Brand des Dachstuhls aushalten können; am Turm ist der durchbrochene Helm kein genügender Wetterschutz, er bedarf einer besondern hölzernen Eindachung. Tiefer gefaßt schwankt jene kühne Gewölbung an den Grenzen des Struktiven hin; es ist zwar des Gesetzlichen nicht so gespottet wie da, wo nicht in einem großen Stil, sondern in subjektiver Manier das Architektonische sentimental, malerisch behandelt wird in entschieden unberechtigter Art der Einmischung des Stils der einen Kunst in den der andern (vgl. § 532), aber es ist doch schon haarscharf an das Unberechtigte angestreift, das stimmungsvolle Hinüberfließen des Tragenden in das Getragene ist eben im Begriff, den Widerstreit von Kraft und Last nicht zu versöhnen, sondern zu verwischen; namentlich in dem allmählichen völligen Aufgeben des Kapitells, das sich doch ganz natürlich ergibt, ist jene Hauptbedingung der schönen Komposition, das scharfe Markieren des vollen Kontrasts im Zusammenstoße (vgl. § 568), das trotz der vermittelnden Überführung der Glieder nie geopfert werden soll, verflüchtigt. Das Verhältnis zwischen dem Innern und Äußern des Baus spiegelt klar jenen bei der Betrachtung des Ornaments mehrfach schon in Erinnerung gebrachten Dualismus des Geistlichen und Sinnlichen in der Welt des Mittelalters wieder; die aufgegangene tiefe Geistigkeit ist

nicht durch die Persönlichkeit durchgeführt, Innigkeit und Roheit, spröder Eigensinn, geistige Durchsichtigkeit aller Dinge und mythisches Verkörperungsbedürfnis, das einen neuen Olymp erzeugt, fallen nebeneinander, schieben sich zwischen einander: so erscheint der Außenbau an sich als ein unter allem Reichtum des Ornaments dennoch trockenes Knochengerüste, das dem stimmungsvollen Innenbau kein genügendes Fleisch umlegt, man ist an die dürren Leiber bei den ausdrucksvollen Köpfen in der deutschen Malerei erinnert; die unendlichen Spitzen sind die spröde Monadenwelt der trotzigen Einzelkräfte der mittelalterlichen Gesellschaft, die noch nicht wahrhaft Staat heißen kann, sie sind zugleich die vielen Götter des Mittelalters; das Gemeinsame der aufsteigenden Linie faßt zwar diese ragenden Einzelkörper ebenso zusammen, wie die Religion jene spröde Welt von Individuen, Korporationen in gemeinsamem Schwunge vereinigte, und der Turm, worin sich diese Bewegung abschließt, ist zugleich der eine Gott als Schluß jenes Olymps, aber in der Baukunst reicht jener gemeinsame Höhenzug als bindende Einheit nicht hin, dieselbe fordert vielmehr eine körperlich übergreifende Subsumtion des Vielen (unter gemeinsamer Decke); und ebenso verhält es sich im Leben: kein wahrhaft als Gesetz, Recht, Regierung zusammengefaßtes Allgemeines faßt die kirchlich vereinigten Einzelkräfte des Mittelalters auch vernünftig weltlich zusammen; endlich wie die vielen Spitzen und Ornamente einer durchgängigen Eisenverankerung bedürfen, so muß die scholastische Spitzfindigkeit den ganzen Mythenkreis neben dem Einen Gott stützen und heften. In einer früheren Vergleichung fanden wir die Scholastik als geometrischen Schematismus in der Erfindung und Regelung der Ornamente tätig. Man wird den Reichtum derselben und das System der Einzelglieder nicht ganz gerecht beurteilen, wenn man vom Standpunkte einer so absolut streng nur organisch charakterisierenden Kunstform ausgeht wie Bötticher; mehr freie Poesie, als der einfache griechische Bau zuläßt, muß berechtigt sein. Aber es gibt auch in diesem weiteren Spielraum ein Maß, das nur ein so kühner Bau in seiner Selbständigkeit, nie aber eine Zeit, die das Ganze nicht selbst genial erfunden hat, überschreiten darf. — Die kolossale Größe macht das Innere zu einer Welt, einer geistlichen Stadt, worin rührend jeder seine Seelenlabung jederzeit holen kann (vgl. Hegel Ästh. II, S. 342, 343), allein die vielen Altäre, die gleich-

zeitigen Gottesdienste, das Ab- und Zugehen, das hallende Geräusch zerstreut ebensosehr, als es sammelt, und das farbenglühende Helldunkel entspricht einer Andacht, die zu wenig Boden schlichten, hellen Denkens hat, um wahre Erbauung zu sein, die vielmehr eine tiefinnerliche Aufregung ist.

3. Ausgang.

§ 594

Den Zuständen § 362 ff. und der Wandlung der Phantasie § 464 ff. entspricht von der einen Seite eine Ausschweifung des gotischen Stils von noch gesteigerter Zierlichkeit in Willkür, von der andern Seite das durch deutliche Vorboten einer ganz veränderten Stimmung innerhalb jener Form angekündigte Eindringen klassischen, zunächst römischen Stils, dessen anfängliche bewegtere Mischung mit mittelalterlichen Motiven vorerst einer strengeren Nachahmung weicht. Der realistischer gewordene Sinn zeigt sich zugleich in dem Überwachsen der weltlichen Zweige der Baukunst.

Daß die Kühnheit und unendliche Verzierungsfülle, der malerische, bewegte Zug des gotischen Stils noch nicht Willkür genannt, noch nicht zu den rein unbefugten Einmischungen der Stilgesetze einer Kunst in die andere geschlagen werden darf, sondern in jener antinomisch schwebenden Weise aufzufassen ist, wie wir es zum vorhergehenden Paragraphen bezeichnet haben, dafür liegt der sichere Beweis in der Erscheinung einer Stilweise *innerhalb* desselben, welche unzweifelhaft Willkür ist, die struktiven Gesetze entschieden verspottet, das Ornament augenfällig desorganisiert, also im Grunde vielmehr Manier zu nennen ist. Anfangs erscheint diese Ausschweifung nur erst als noch größere Zierlichkeit namentlich in der Steigerung des Rippengliederbaus im Gewölbe zu Netz-, Stern-, Korbgewölben, welche die Masse bis auf ein Äußerstes zu entlasten suchen, bald aber geht dieser *spätgotische* Stil in die bezeichnete gesetzlose Spielerei über; sie äußert sich namentlich im Ornament als Abweichen von jener geometrischen Regel in der Verbindung bestimmter Verhältnisse des

Maßwerks mit bestimmten Spitzbögen, als willkürliche Ausfüllung der Felder, besonders mit geschweiften Formen (die Fischblase z. B. wird nun nicht mehr in übriggebliebene Nebenfelder verwiesen, sondern spielt eine Hauptrolle), als seitliche Ausbiegung (Frauenschuh u. dgl.), als Aufnahme nicht geometrisch stilisierten Zweigwerks, als Einführung der geschweiften Form auch an die Stelle des Spitzbogens (Eselsrücken). Daneben tritt aber ein anderer Zug hervor: ein Zug zum Einfacheren, weniger Geteilten und zur horizontalen Linie: Vorzeichen jener Stimmung, die ruhiger an der Erde bleiben will, die zu jener Versöhnung mit der Objektivität strebt, welche wir als Prinzip des modernen Ideals aufgestellt haben. In der Wölbung erscheint dieser Zug als erneuerte Liebe zum ruhigeren Rundbogen, als Aufnahme des Stichbogens, im Ornament als Eintritt geradlinigen Stabwerkes in die Füllungen, das nun freilich mit dem Bogensegment in einem schlechten Verhältnis steht und so auch den Verfall bezeichnet, den wir nicht weiter verfolgen. Diese Zeichen treten außerhalb Italiens auf, wo der gotische Stil niemals in seinem ganzen Wesen eingedrungen ist, wo vielmehr frühe der romanische Rundbogen wieder vorgezogen und schon im fünfzehnten Jahrhundert zum klassisch römischen Stile, namentlich zur Kuppel, zunächst in anmutig bewegter Verbindung mit Basiliken-Grundformen, ornamentistischen Einzelformen des Vorgotischen (gruppierten Fenstern u. dgl.) zurückgegriffen wird. Dann aber wird der römische Baustil mit vollem Bewußtsein erneuert und bildet sich. was wir Renaissance nennen, in Italien zunächst als freiere, noch immer an die Basilikenanlage anknüpfende, die Fassaden lebendig gliedernde (Bruneleschi, anfangs Bramante), dann als nüchtern korrekte, auf Vitruv gebaute Nachahmung (Alberti). Dieser erneuerte römische Stil entspricht genau der Wiederaufnahme des objektiven klassischen Ideals in noch unverarbeiteter Form, welche der lebendigen Aneignung vorangehen mußte; sie verbindet sich, wie die neue Anschauungsweise mit der noch nicht durchgebildeten Persönlichkeit, auf widersprechende Weise mit der Sitte und Anschauung einer vom Altertum gänzlich verschiedenen Zeit. Weniger gilt dies von den Italienern als dem am reinsten romanischen Volke; es stellt sich hier nicht weiter ein Rest Mittelalter mit dem Antiken zusammen, der Widerspruch liegt, abgerechnet die ursprüngliche innere Unwahrheit des römischen Stils an sich, die in der dekorativen Verbindung

des Architravstils mit der geschlossenen Fassade und der Wölbung bestand und nun wieder zu Ehren kommt, nur zwischen der Form und dem eigentlichen Bau- und Wohnbedürfnis. Es ist übrigens Ausdruck des neuen Zuges zur Wirklichkeit, daß dieser erneuerte antike Stil ebenso bedeutend in einem Reichtum neuer öffentlicher und Privatpaläste als an Kirchen hervortritt. Im Mittelalter wie im Altertum ging der Stil vom Tempel aus und zog die übrigen Zweige nach; jetzt hört der religiöse Bau auf, stilbildend, maßgebend zu sein.

γ. Die moderne Baukunst.

§ 595

Ein phantasiereiches Verzierungssystem verdrängt in Italien 1
wieder jene nüchterne Nachahmung, geht in ein leidenschaftliches, gewaltsames Formenspiel und von da in vollendete, aufgeregt empfindsame, aller struktiven Gesetze spottende, üppige und durchaus schnörkelhafte Manier über (vgl. § 473). Diese verpflanzt sich zu den nordischen Völkern, die bis dahin die erneuerte klassische Form mit Resten der gotischen in charakteristischer Weise gemischt haben, und beherrscht von Frankreich aus die Welt (vgl. § 370 ff. und 476). Nachdem die Revolution des Lebens 2
und der Phantasie diesem Unwesen ein Ende gemacht hat, vermag jedoch auch der geläuterte moderne Geist auf dem Gebiete der Baukunst nicht schöpferisch zu werden, sondern nur die dagewesenen Stile in ihrer Reinheit nachzubilden. Die Erzeugung eines dem Wesen des modernen Ideals (vgl. § 467) entsprechenden neuen Stils hängt von den Bedingungen ab, die sich aus § 577 ergeben.

1) Der erste Teil des Paragraphen umfaßt das Reformationszeitalter und die Zeit bis zu dem Zustande, den der zweite Teil unseres Systems als Mitte des Modernen in der ästhetischen Physiognomik der Geschichte und in der Geschichte der Phantasie aufstellt: vom sechzehnten bis tief ins achtzehnte Jahrhundert. In Italien gibt sich das

raschere, feurige Gefühl, das allenthalben erwacht, seinen architektonischen Ausdruck vorerst in brillanter Neubelebung des nüchtern gewordenen Renaissancestils, edler, reicher Glieder- und Ornamentfülle (Raffael, Sangallo u. A.); das Wildere geht von einer mächtigen, aber gewaltsamen Persönlichkeit, von M. Angelo, aus: die Riesenpilaster und -gebälke, Verkröpfungen, das Brechen und Einschneiden der Giebel über Tür und Fenster, der Anfang des Schnörkels in geschweiften, gerollten Verzierungen. Diese Erscheinungen, so wie das reine Barocco, das durch Bernini und Borromini, den „Todfeind der geraden Linie", im siebzehnten Jahrhundert aus diesen Ansätzen sich entwickelt, hat die eigentliche Kunstgeschichte näher zu schildern; die Ästhetik begnügt sich, da sie nur, wo ein neuer Originalstil auftritt, tiefer einzugehen hat, mit der Zurückweisung auf die allgemeinen Zustände, die sich in solchen Formen kulturhistorisch spiegeln, sowie auf die geschichtliche Gestalt des Geistes und der Phantasie, der sie entsprechen. Jene Zustände sind zunächst bei den Italienern zuerst die schönere Humanitätsentfaltung des früheren sechzehnten Jahrhunderts, dann die seelenlose Pracht des restaurierten, innerlich verwilderten Katholizismus § 366, 2; in der Geschichte der Phantasie ist es die erste, frische Aneignung des objektiven Ideals des Altertums § 467, dann die „empfindsam gereizte, gewaltsam schwülstige, subjektiv willkürliche" Stimmung, die in § 473 aufgeführt ist; diese kräuselt den Stein wie Papierschnitzel, zieht ihn in lauter unbestimmte, schilf- und fasernartige Formen aus, unterbricht alles Tragende in seiner struktiven Grundlinie und verhöhnt so mit selbstgefälligem Lächeln das Gesetz der Schwere, wickelt den Turm in Schneckenlinien auf usw. Wir haben aber noch nicht das ganze Bild, wenn wir diese Bauformen nur mit den südlich romanischen Zuständen zusammenhalten; wir müssen uns erst nach dem Norden wenden. Der neuitalienische Baustil wandert zunächst nach Frankreich (Franz I.), dann weiter und namentlich nach Deutschland. Die Reformation konnte keinen neuen Baustil schaffen, weil sie keine neue Religion schuf; hier wie in Frankreich verbindet sich nun die Renaissance mit den Resten des Gotischen, mit dem steilen Giebel, den mancherlei Bogenformen, die das Spätgotische, zum Teil aus dem Maurisch-Romanischen, wieder aufgenommen, und diese Mischung ist es, die als besonders charakteristisch hervorzuheben ist, denn in ihr spiegelt sich die rauhere, heftigere

nordische Kraft in ihrer unausgeglichenen Verbindung mit dem neuerwachten Humanitätsprinzip (§ 470, 471); die gewaltsameren Formen aber, die von M. Angelo ausgehen und das Barocco einleiten, in diesen Ländern immer noch mit jenen gotischen Resten gemischt, charakterisieren genau jene allgemeine wilde Entfesselung der Leidenschaften (§ 368, 369) und fallen ganz mit dem „Ausgeschwungenen, Luftigen, Weiten, Bewegten" der übrigen Kulturformen (s. ebenda) zusammen. Die Feststellung und Herrschaft des Rokoko aber, woraus nun jene gotischen Reste verschwunden sind, als allgemeine, absolute Konvenienz fällt zusammen mit den Zuständen der absoluten französischen Monarchie, der frivolen Aufklärung usw. (§ 370—373) und der entsprechenden geistigen, sog. klassischen Diktatur (§ 476). Es bedarf, wenn man diese Paragraphen vergleicht, weiterer Schilderung nicht. War schon in der reingotischen Baukunst zu viel malerische Empfindungsbewegung, wurde in der spätgotischen durch die Steigerung dieser Bewegtheit das Struktive bereits entschieden beeinträchtigt, so ist nun in die Baukunst geradezu der Affekt gefahren, und zwar derselbe, der in der Malerei selbst jede satte, ganze, bestimmte Form scheut, nur das Runzliche, Hingeschleuderte, Ausgefaserte liebt. Die Pflanze insbesondere wird nun in der Baukunst nicht nur nicht, wie es sein soll, geometrisch stilisiert, sondern ihr natürlicher Stil noch entstilisiert. Doch ist anzuerkennen, daß die Franzosen in diesem Unwesen nie so weit gegangen sind als die Italiener, und daß sie zuerst wieder einiges Maß in dasselbe eingeführt haben.

2) Die politische Revolution ging hervor aus einer Abstraktion der Idee, welche auf dem Boden der Kulturformen im Sinn der negativen Aufklärung rein durchschneidend, abmähend wirkte, vgl. § 374. Sie konnte nach manchen früheren Versuchen zum Einfacheren und Strengeren zurückzukehren, nur den Boden bereiten für die konkrete Aufklärung mit ihrer wiedergewonnenen, richtigen Anschauung des römisch Klassischen und des rein Klassischen, des Griechischen (Stuart und Revett); die Revolution im Gebiete der Phantasie selbst (§ 477 ff.) wurde nicht schöpferisch in der Baukunst, denn ein neuer Baustil setzt ganz andere, völkerumfassendere Bedingungen voraus als eine Umwälzung in der Poesie. Wie sich diese stürmische Gärung zur wahren Humanität mittels der wahren Aneignung des klassischen Ideals läutert, so bereitet sich nun in der Baukunst die reine Restauration

des Griechischen vor, die moderne Romantik restauriert das Gotische, und wie einmal der große geschichtliche Gegensatz der Hauptstile mit unschöpferischer reiner Objektivität anerkannt ist und nachgeahmt wird, so entwickelt sich weiter der reine Eklektizismus, der nun alle Stile kennt, anerkennt, wiederholt und in jedem Stile bauen kann, nur in keinem eigenen. Vgl. zu diesem Zustand § 377 und 482. Die Barockzeit erscheint dieser völligen Zeugungsunfähigkeit gegenüber frisch, kühn, schwungvoll, phantasiereich, würdig wie ihre Tracht gegenüber der Hungrigkeit der modernen. Was nun die Frage nach einem neuen Baustil anbelangt, so läßt sich im ganz Allgemeinen wohl bestimmen, was er enthalten muß, und diese Bestimmung entspricht auch ganz der Art, wie jeder neue Baustil sich zu früheren verhält: er schafft nicht absolut Neues, sondern bildet frühere Stile zu Momenten eines neuen, organischen Ganzen um. Ist nämlich das moderne Ideal überhaupt die Phantasie der wahrhaft freien, mit der Objektivität versöhnten Subjektivität, so sind als die Prinzipien, die so zu Momenten umgebildet werden, die zwei großen historischen Hauptstile gegeben: der befreiten Subjektivität entspricht die freie Raumüberspannung, die Wölbungskunst des Mittelalters, der harmonischen Objektivität die klassische Baukunst, und wie dieser große Gegensatz geistig versöhnt werden soll, so liegt in der Baukunst die Aufgabe vor, diese zwei Stile zu einem neuen, dritten ineinanderzuarbeiten. Diese Versöhnung ist im Ideal überhaupt sowohl Ausfluß als Quelle der w a h r e n Freiheit, die dem Mittelalter noch fehlte, daher seine Subjektivität eben die phantastische war. Das Bewußtsein des Mittelalters war zu innerlich, weil es nicht innerlich genug war, d. h. weil es die Geistigkeit der Weltanschauung nicht im freien Denken wirklich innerlich durchzuführen vermochte, und ebendaher fiel es zugleich und neben der aufgegangenen Innerlichkeit der Äußerlichkeit, der politisch ungeeinigten Vielheit roher Kräfte, der neuen Vielgötterei anheim. Dies drückte sich in seinem Baustil aus und diese Seite seines Baustils soll eben dadurch, daß das ewig Gültige im Klassischen, die harmonische Gediegenheit, die organische Einheit, die Ruhe, die er voraus hatte, mit dem Wahren des mittelalterlichen Baus sich verschmelzt, getilgt werden. Das antike Bewußtsein hatte aber die Subjektivität nicht entwickelt, dem entsprechend ist sein Baustil zu gebunden, und wie das Mittelalterliche, so muß

daher in dieser Verschmelzung notwendig auch das Klassische einer wesentlichen Umbildung unterliegen. Worin aber diese Umbildung beider Mischungsbestandteile, denen so entgegengesetzte struktive Prinzipien zugrunde liegen, bestehen soll? Darauf hat nur die Zukunft die Antwort. Bötticher bestimmt die „Synthese“ dahin, daß zum Deckenbau des Mittelalters die klassische Baukunst ihre organisch naturgemäße Formensprache (Glieder und Ornament) geben müsse. Allein er selbst hat die reine Strenge dieser Formensprache nur im griechischen Architravstil nachgewiesen, dieser, als prinzipiell verschieden, läßt sich als solcher offenbar mit dem Gewölbebau nicht verschmelzen. Auch wird man so, nach dem einfachen Gegensatze von Kernform und Kunstform, nicht scheiden können, denn nicht alle Glieder- und Ornamentbildung des gotischen Stils war phantastisch und abenteuerlich; das Hohlkehlen- und Ecken-Abstoßungssystem, also das Prinzip der einwärts gewendeten Gliederung mindestens war wohltuend für das Auge, warm, heimlich, dem Norden angemessen. Hübsch (in der öfters angeführten geistreichen Schrift) sucht den Punkt, welchen die moderne Baukunst erfassen und fortbilden müsse, zwischen der altitalienischen (gemischt romanischen und altrömischen) Bauart und der Frührenaissance; Verbindung der Säule und des Rundbogens (namentlich als flachen oder Stichbogens in der Archivolte) ist das Wesentliche der von ihm empfohlenen Verschmelzung, für die geschlossene Fassade nimmt er die Lisene auf, für die Decke der (protestantischen) Kirche, deren Bild er entwirft, das Tonnengewölbe. Die Wölbungsart bietet noch ihre besondern schwierigen Fragen; die meisten raten das romanische Rundbogen-Kreuzgewölbe; dasselbe ließe sich mit dem spitzbogigen in Einem Gebäude immerhin verbinden, aber von dem Gottesdienste, dem der neue Stil dienen soll, wird, so wenig wir ihn noch kennen, doch anzunehmen sein, daß er von dem protestantischen das größere Gewicht der Predigt in sich hinübernehmen werde, und dies fordert Vermeidung des vielfachen Wiederhalls in den vielen Gewölbefeldern, lichte Öffnung der Seitenschiffe, und doch wäre ein Aufgeben jener kühnen Überspannungen ein offenbarer Rückschritt zum Ärmeren. Also überall ungelöste Fragen, und es kann auch keine Pflicht geben, sie zu lösen, weil es für jetzt keine Möglichkeit gibt. Einem neuen Baustil muß eine neue Form der Bildung vorausgehen: eine Bildung, welche das Chaos kritischer

Gedanken, auflösender und erhaltender Tendenzen, trennender Leidenschaften, das unsere unzufriedene Übergangszeit darstellt, zu einem Zustande natürlichen, einfachen Gesamtgefühls aufgehoben haben muß, eines Gesamtgefühls, welches zugleich die Kluft zwischen der Bildungsstufe der Stände in der Beziehung der Religion so ausfüllt, daß trotz den Unterschieden in der Ausbildung des Denkens Ein Höchstes allen gleich ehrwürdig ist. Ein solches Gemeingefühl muß sich in einem neuen Kultus darstellen, und die Bedürfnisse dieses Kultus, der den geläuterten romanisch-katholischen Fest- und Formsinn und die gelichtete germanisch-protestantische Innerlichkeit irgendwie verschmelzen wird, werden auf der Grundlage jenes Gemeingefühls, das eben dem Künstler selbst lebendig innewohnen wird, diesen erwecken, daß er denkend und doch naiv die Frage, die wir mit bloßem Denken nicht lösen können, einfach lösen wird. Hiemit sind wir zu § 577 zurückgekehrt, der in der Anmerkung bereits auch den naheliegenden Vorwurf eines Widerspruchs zwischen dem Satze in § 466, im modernen Ideal habe sich das Schöne von der Religion getrennt, und zwischen den nunmehr aufgestellten Sätzen widerlegt.

Anhang.

Die untergeordnete Tektonik.

§ 596

An die Baukunst schließen sich verschiedene Arten technischer 1
Tätigkeit an, welche nur Zweckmäßiges hervorbringen, aber dasselbe auf Grundlage des architektonischen Stils verschönern, wobei die ästhetische Aufgabe darin besteht, daß der anhängende Schmuck zwar spielend, doch in organisch klarer Weise den Zweck ausdrücke. Am nächsten steht der Baukunst die Fügung 2
und Verzierung unbeweglicher, gewissen im Bauzwecke selbst begriffenen Bedürfnissen dienender Werke; auch die Technik größerer, beweglicher und zwar kleinerer, aber auf das Geradlinige angewiesener Geräte schließt sich ihr in innigem Zusammenhang an. Dagegen nähert sich die Technik der Gefäße und des handlichen Gerätes durch Vorherrschen des Runden und der Nachbildung organischer Formen in der Verzierung dem Gebiete der nächstfolgenden, die konkrete Gestalt nachahmenden Kunst. Auch die Bekleidung architektonischer Räume und größerer Geräte mit weichen Stoffen und die ästhetischen Motive in der Anfertigung derselben knüpfen sich an das Gebiet der Architektur. Die Geschichte des Stils in dieser reichen Formenwelt folgt 3
überall den Epochen des Baustils.

1) Die Baukunst selbst im Ganzen und Großen ist das Extrem, wodurch die Kunst ihre Wurzel im Lebensbedürfnis und Handwerk hat, indem sie zunächst dem Zwecke der geschützten Wohnung dient und von diesem Ausgangspunkte sich zur würdigen Umschließung eines durch den absoluten Selbstzweck der Idee geforderten Innern erhebt.

Jede Kunst hat nun ihre anhängenden Formen, worin ein an sich Außerästhetisches durch ästhetische Zutat gehoben oder als lebendiger Stoff zu ästhetischer Darstellung verwendet wird, vgl. § 545 ff. Unter diesen verschiedenen Formen kann der Baukunst nur diejenige anhängend zur Seite stehen, worin ein der äußern Zweckmäßigkeit dienendes Erzeugnis verschönert wird, vgl. § 546. Unter äußerer Zweckmäßigkeit kann hier natürlich nicht jene umfassendere verstanden werden, welcher die Baukunst selbst dient, sondern nur das Gebiet der untergeordneten Zwecke, das sich niemals zu der Höhe jenes absoluten Selbstzweckes erheben kann wie der Bauzweck im Tempel, das Gebiet des einzelnen Bedürfnisses, wofür sich der empirische Mensch durch Gerätschaften, Gefäße usw. die Mittel schafft. Wir nennen dies Gebiet das der untergeordneten Tektonik. Otfr. Müller befaßt unter dem Namen Tektonik sowohl die Baukunst im Großen als die Technik der Geräte und Gefäße; wir folgen ihm, indem wir durch den Beisatz „untergeordnet" diese Gesamtbenennung auch für die Architektonik offen lassen. Die tiefere ästhetische Bedeutung aller verschönernden Kunst ist schon in § 545 mit Rückbeziehung auf frühere, allgemeine Sätze ausgesprochen. Niemand rühme sich des Kunstsinns, der sich nicht auch für diese untergeordneten Zweige, wodurch die Kunst sich konkret mit dem Leben verschlingt, lebendig interessiert; wer das Auge im Großen für das Schöne gebildet hat, der geht am Laden des Kunsttischlers, Waffenschmieds, an der Auslage von Gefäßen u. dgl. nicht gleichgültig vorüber. Das ästhetische Gesetz nun für dieses Gebiet bestimmt der Paragraph dahin, daß das verschönernde Spiel den zierenden Zusatz mit der außerästhetischen Kernform nicht äußerlich, sondern organisch in einer den Zweck selbst klar symbolisierenden Weise vereinigen soll. Wenige Beispiele mögen dies erläutern. Der tierische Fuß an antiken Tischen und andern Geräten zeigt sinnig an, daß das Geräte beweglich ist, die Panthertatze deutet spezieller die Bestimmung des Weintisches an (Attribut des Dionysos). Am Sturmbock kann der harte, spröde, dumpfe Stoß nicht besser charakterisiert sein als durch den Widderkopf. Der Hahn am Schlosse des Schießgewehrs schnappt vor, schlägt auf, entzündet das Feuer: das Schnappen mag durch eine Fischform symbolisiert werden, oder mehr als pickender Stoß aufgefaßt durch das Bild des Raubvogels, dagegen bezeichnet der Drache zugleich den Entzündungs-

prozeß; so belebt sich die Waffe und es liegt in dem treffenden Spiele des Schmucks dieselbe Poesie wie in Beilegung persönlicher Namen, wodurch bei den alten Völkern jede Waffe zu einem persönlichen Wesen wurde, wodurch die Glocke, das Schiff noch heute beseelt vorgestellt wird. Dagegen mag durch die Bemerkung, daß es sehr schwer ist, für den Mechanismus des Zündnadelgewehrs eine passende symbolische Verzierung zu erfinden, sogleich auf den schweren Kampf hingewiesen werden, welchen in der modernen Zeit der Kunstsinn mit der Nacktheit zu bestehen hat, die der unendliche Fortschritt der mechanischen Erfindungen mit sich bringt.

2) Es ist sehr schwer, die unendliche Formenwelt einzuteilen, von der es sich hier handelt. Die Einteilung nach Gegenständen, an sich schon schwierig, durchkreuzt sich mit der Einteilung nach Gewerken, da dieselben Gegenstände, aus verschiedenem Materiale geformt, verschiedenen Zweigen der Technik zufallen. Der Paragraph legt seiner Überschrift die Richtschnur zugrunde, daß er von dem Gebiete, das der Baukunst enger sich anschließt, zu den Endpunkten fortgeht, wo sich diese Welt geschmückter Formen mehr und mehr in die Skulptur verläuft. Dies geschieht in dem Grade, in welchem die runde Linie und die Zierat, die Organisches nachbildet, herrschend wird. Je mehr die strenge geometrische Linie herrscht, desto näher stellen sich diese Gebilde an die Seite der Architektur. Wir beginnen die Übersicht mit jenen größeren Gegenständen, die sich dadurch der Baukunst am engsten anschließen, daß sie unbeweglich im Bauwerk stehen und einem Zwecke dienen, der im Bauzwecke mitenthalten ist; zunächst im idealen Bauzweck des Grabmals und Tempels: Sarkophag, Grabstein, Altar, Chorgestühl, Kanzel, Sakramentshaus, Orgel nach der dekorativen Seite ihres Baues, Taufstein. In diesen Bildungen wird sich immer der Baustil einer Zeit wiederholen, aber reicher als das Bauwerk selbst, in eine vielfältige Ornamentenwelt hinüberblühen. Im Mittelalter hat sich an diesen Zweigen vorzüglich die blühende Schnitzerkunst entwickelt, denn für die im Innern geschützt stehenden Werke war das Holz ein ganz günstiges Material; doch auch dem Stein wurde nun (vorzüglich in den reichen Sakramentshäusern) ein Formenspiel abgewonnen, das die Nachwelt anstaunt. Die Namen Adam Kraft und Syrlin mögen statt aller weiteren Schilderung ein lebendiges und herrliches Bild in der Phantasie hervorrufen. Welcher

Schwung, welche strotzende Kraft und welche Genialität der Windung, Verschlingung, welche markige Schärfe bringt nun namentlich in die Pflanzenornamentik ein, die hier einen ungleich reicheren Spielraum hat als in der großen Architektur! — Von Solchem, was der nützlichen Baukunst angehört, mag hier der Ofen erwähnt werden; die Kunst des Eisengießers und des Töpfers kann aus dem Zwecke der Feuerung einen Reichtum charakterisierender ästhetischer Motive entwickeln. In untergeordneterer Weise schließen sich an die Architektur gewisse Aufgaben des Schmiedes und Schlossers, zum Teil auch des Eisen- und Bronzegießers an: Gitter, Geländer, Träger von Hervorragendem, reiche Schlösser, Türklopfer u. dgl.; nimmt man die letzteren, kleineren Objekte für sich, so gehören sie freilich in ein weiter unten aufzuführendes, näher der Plastik zuzuweisendes Gebiet, allein wir dürfen sie mit dem Festen des ganzen Bauwerks zusammenfassen. Auch die zuerst genannten größeren Formen gehen ja vielfach in eigentlich plastisches Bildwerk über, das aber hier eben Ornament einer architektonisch behandelten Grundbildung ist und deren Gesetzen folgt. Die Belegung des Bodens gehört dem Mosaikarbeiter und Tischler, der Architekt kann ihm die Motive vorzeichnen, welche hier auf die Technik des Flechtens, Wirkens hinüberweisen, ein Gebiet, von dessen Stellung nachher die Rede sein wird. — Wir gehen nun zu den Geräten über, d. h. vorerst nur zu einem Teile derselben, demjenigen nämlich, der durch Größe oder, wenn die Formen klein sind, durch sächlich begründetes Vorherrschen der geraden Linie immer noch in näherem Zusammenhang mit dem Bildungsgesetze der Baukunst steht. Es handelt sich jetzt um lauter bewegliche Gegenstände, denn auf diese hat sich der Name Geräte durch den Gebrauch beschränkt. Zu dem größeren Geräte gehört Alles, was man Möbel nennt: Tisch, Sessel (und Prachtsessel: Thron), Bank, Schrank, aber auch Fahrzeuge: Wagen, Schlitten. Es teilen sich je nach dem Materiale verschiedene Gewerke darein: Tischler, Bronze- und Eisengießer, Marmorarbeiter (ein unbestimmtes Gebiet zwischen Baukünstler und Bildhauer), Wagner, zum Teil Dreher, Toreut, d. h. der Techniker, der aus Metallen oder Elfenbein, Perlmutter u. dgl. treibt, fügt und die Oberflächen des Ganzen in verschiedener Weise künstlerisch bearbeitet. Diese letztere Technik (römisch caelatura) begreift nun freilich Vieles in sich, was wir als bereits mehr dem Plastischen ange-

hörig, jetzt Sache des Gold- und Silberarbeiters, Ziseleurs, Gürtlers, weiter unten aufführen, doch ist sie ebenso in vorliegendem Gebiete größeren, mehr bauartig gefügten Gerätes tätig. Hieher können wir auch noch Lampen-, Lichter- und Gefäßgestelle, wie Kandelaber, Dreifüße, Leuchter, Kronleuchter ziehen, die freilich schon, dem größten Teil ihrer Form nach, in organische Formennachbildung sich auflösen können, doch in ihren Grundlinien immer struktiv, säulenartig, auch hängwerkartig bleiben. Aber selbst Kleines, Handliches, zur Aufbewahrung der verschiedensten Dinge Bestimmtes gehört noch hieher, sofern das Geradlinige darin herrscht; Behälter zu gottesdienstlichem Gebrauche wie Monstranzen folgen streng dem Baustil; doch auch Unbedeutenderes, dem gewöhnlichen Gebrauche Dienendes ist hier zu nennen: Laden, Kästchen (antike Schmuckkästchen: cistae mysticae), mit eingelegter, erhabener Arbeit, Niello usw. geschmückt: ein Feld, worin namentlich noch die Cinquecentisten so viel Reiches und Zierliches geleistet haben. Zu den Behältern läßt sich das Uhrgestelle rechnen, dem eine architektonische Bildung immer die natürlichste ist. Selbst die Kartonnerie und die Sattlerarbeit in geradlinigen Behältern mag hier noch erwähnt werden. — Gehen wir nun zu dem Gebiete über, das sich bestimmter der Plastik nähert, so ist es zunächst die Herrschaft der runden Linie, was diesen Übergang bildet, und dieselbe ist durch die Bestimmung, Flüssiges in sich aufzunehmen und auszugießen, im Gefäße gegeben. Das gröbere hölzerne Gefäß, Faß, Bütte usf. schicken wir mit der kurzen Bemerkung voran, daß diese Arbeiten des Küfers und Schefflers nicht immer so nackt und roh gewesen sind, wie heutzutage in den meisten Ländern, vielmehr Schnitzwerk, verschiedenfarbige Holzarten, schön geschwungene Grundform selbst diesem Werke des Bedürfnisses einen höheren Anhauch gegeben haben. Das kleinere Gefäß nun beschäftigt nach dem verschiedenen Materiale den Marmorarbeiter, Dreher, Flaschner, Zinngießer, Eisen- und Bronzegießer, wieder den Toreuten, namentlich aber den Kerameuten: den Bildner aus Ton (in neuerer Technik auch Porzellan) und Glas. Bötticher (Tekt. d. Hell. T. I, S. 42 ff.) hat gezeigt, wie schön organisch, der Gliederung in ihrer Baukunst entsprechend, die Griechen das Gefäß in seinen Hauptteilen: Kessel oder Bauch, Fuß, Hals mit Lippe und Henkel entwickelt haben. Das Trinkgefäß unterscheidet sich von dem zum Aufbewahren und Ausgießen be-

stimmten durch seine weitere Mündung; dagegen öffnet sich die Lampe nur in einem engen Mund für den Docht, dessen Flamme das flüssige Öl verzehrt. Zu getriebener Arbeit eignet sich besonders die weitgeöffnete Schüsselform. An die Gefäße können wir die Technik des Korbflechtens anschließen, da sie ihre niedlichsten Formen im gefäßähnlich Runden hervorbringt. — Es bleibt nun eine unübersehliche Masse meist „handlichen Gerätes" übrig, dessen Grundform durch den rein äußern, praktischen Zweck so gegeben ist, daß die höhere Technik aus ihr nichts entwickeln, sondern sich nur an sie anlegen kann; je weniger sie denn in die Fügung selbst einzudringen vermag, um so weniger kann sie in architektonischem Stile verfahren, um so mehr wird sie vegetabilische, tierische, menschliche Formen anbringen und daher in die Plastik hinüberweisen, nur daß diese Formen hier vom Organischen in Arabeskenweise abweichen, Pflanzen und animalische Gestalten oder diese unter sich mischen können, was ihnen den ornamentistischen, also doch architektonischen Charakter bewahrt. Man denke hier an Waffen, Stöcke, Szepter, musikalische Instrumente (auch Glocken), an Küchen- und Hausgeräte der verschiedensten Art, und wenn man zweifelt, ob selbst diese letzteren Dinge der Erwähnung wert seien, übersehe man die Ausgrabungen von Pompeji. Dagegen schreitet die Verzierung der Speisetafel bis zu Gegenständen fort, die bloß der Pracht wegen aufgestellt werden; Tafelaufsätze können in ihrem Hauptkörper architektonisch organisiert sein, aber Pflanze, Tier- und Menschengestalt wird doch den Hauptteil ihrer Gruppierung bilden. Das Kleinste in der nun vor uns liegenden unendlichen Masse ist Schmuck in Edelsteinen, edlen Metallen, Elfenbein u. dgl.: ein Gebiet, das wir im Anhang zur Bildnerkunst wieder aufzunehmen haben, denn hier namentlich legt sich die Organisches im Kleinen nachbildende Zierplastik an oder gibt dem niedlichen Ganzen seine Form. Doch bleibt Vieles übrig, was nicht so bestimmt in das Plastische hinübergeht; eine Spange z. B. kann ganz plastisch als Schlange, aber auch in Gelenken als Kette, somit mehr architektonisch-ornamentistisch behandelt werden. — Es versteht sich nun, daß an einem großen Teil des hier vor uns ausgebreiteten Reichs anhängender Schönheit auch die Malerei als verzierende Kunst tätig sein kann, namentlich an den Tongefäßen. Und nach dieser Kunst führt noch ein anderes großes Gebiet hinüber: die Weberei, Wirkerei,

Stickerei von Stoffzeugen und die Bekleidung der inneren Architektur und der Möbel mit denselben. Die Farbe ist in der Verfertigung dieser Stoffe allerdings das Hauptaugenmerk, doch wird sich die Zeichnung vorherrschend in architektonischen Motiven und architektonisch stilisierten Pflanzenformen bewegen; die einfachsten jener Motive sind jene uralten Linienspiele des Mäanders, der Würfelzusammenstellung u. dgl., welche von der im ältesten Zustande zu Verschließung der Räume berufenen Technik ausgingen, der Matten- und Teppichwirkerei (vgl. § 573, 1. Anm.). Weiterhin trat der Teppich seine ursprüngliche Bestimmung größtenteils an die Wandmalerei, in der neuern Zeit auch an die tote Papiertapete ab und diente mehr zur Überkleidung einzelner Teile des architektonischen Raums. Werden nun mit den Teppichen und andern Stoffzeugen die innern Räume bekleidet, drapiert, die gepolsterten Möbel überspannt, so ist dabei einesteils wesentlich ebenfalls auf Farbenharmonie zu sehen, aber nur ebenso wie in der Polychromie der Architektur; nach der andern Seite handelt es sich von der Form, und in dieser Beziehung erinnert das Geschäft des Sattlers, Dekorateurs zwar an die Faltengebung in der Plastik, aber der zu überkleidende Körper ist ja hier ein architektonischer und so wird mehr ein Gefühl räumlicher Harmonie im Großen verlangt.

3. Das Gebiet, das wir hier überblickt haben, bildet einen Teil der Kulturformen, die uns in anderem Zusammenhang, nämlich als eine wesentliche Seite des geschichtlichen Lebens, wie es Stoff der Phantasie und Kunst wird, durch die Hauptepochen der geschichtlichen Schönheit in T. II, Abschn. 1 C b begleitet haben. Nunmehr, da wir sie nicht mehr als Stoff, sondern als Teile der Kunsttätigkeit selbst vor uns haben, erkennen wir ihren tiefen Zusammenhang nicht nur mit dem Bildungszustande der Völker überhaupt, sondern bestimmter mit der Stufe ihrer Kunst, und zwar ist gemäß der aufgezeigten Natur dieses Gebiets, so vielfach die Objekte auch in die Bildhauerei und Malerei hinüberragen, das Bestimmende, Tongebende spezieller die Baukunst. Ihrem Stile folgt im Großen und Ganzen diese Formenwelt. Die Ästhetik, hier notwendig auf das Prinzipielle sich einschränkend, hat daher nur auszusprechen, daß mit den geschichtlichen Hauptformen der Architektur auch der allgemeine Stilcharakter dieser Zweige geschildert ist. Die bunte, übervolle Pracht des Orients,

die edle, den Zweck in der Kunstform einfach aussprechende Einfalt der Griechen, die kristallisch-polygonische, mit vielen Spitzen in die Höhe strebende, reich und weit über den Zusammenhang mit dem Zweck hinaus ornamentierende Technik des Mittelalters, ausgebildet unter Einflüssen des Maurischen, dessen Baustil selbst schon in lauter Dekoration sich auflöst, der phantasievolle Reichtum der Renaissance, das gerollte, gefaserte, geschnörkelte, die Muschelform liebende, doch in seiner leidenschaftlichen Manier immer noch einer gewissen Energie teilhafte Barocco und Rokoko; alle diese Gestaltungen entsprechen genau der Physiognomie des gleichzeitigen Baustils. Dagegen ist die moderne Zeit von jedem Bildungsgesetze verlassen, und zwar eben aus dem Grunde, weil sie keinen eigenen Architekturstil hat; wie sie in der Baukunst prinzipienlos eklektisch ist, so fährt sie in diesem Gebiet anhängender Technik nachahmend zwischen allen dagewesenen Formen umher. Es fehlt ihr nicht an Erfindung und Geist; namentlich die Franzosen, das Volk des Geschmacks (denn diesem namentlich gehört das vorliegende Gebiet an, vgl. § 79), aber auch die Deutschen (man denke an einen Schinkel) entwickeln einen Reichtum von Talent, aber alle Erfindung bewegt sich nur auf der Grundlage des Formgesetzes dieses oder jenes schon dagewesenen Stils, und daher haben Völker des Orients, die noch Reste fester, nicht auf einem Widerspruche mit der Natur beruhender Kultur bewahren, auf der Weltausstellung in London die moderne Bildung so vielfach durch das Charaktervolle ihrer Produkte beschämt. Wir haben den Grund, warum wir keinen eigenen Baustil haben, § 577, 595, 2, in der Unruhe eines Zeitalters aufgezeigt, das es zu keinem Gemeingefühl bringen kann, welches die Bestimmtheit und Festigkeit, die objektive Gestaltungsfähigkeit einer Naturkraft hätte. Aus dem Gewühle dieser in unzählig sich durchkreuzenden Tätigkeiten auf eine dunkle Zukunft unbefriedigt hinarbeitenden Zeit sind noch mehrere positive Erscheinungen hervorzuheben, welche, ebensosehr wohltätig und staunenswert, als auch Quelle des Übels und Unschönen, im Gebiete der Kulturformen einer positiven Stilbildung ungünstig sind. Die Wissenschaften, Physik, Chemie, Technologie usw., haben eine Welt neuer Stoffe, neuer technischer Verfahrungsweisen entdeckt und eingeführt; die Stoffe werden zwar wunderbar leicht verarbeitet, aber es ist ihrer zu viel, um ihnen ruhig einen künstlerischen Stil zu entlocken. Der Markt wird mit Maschinenprodukten über-

schwemmt; das Maschinenprodukt ist tot, abstrakt, aber wohlfeil, es führt das Bequeme auch dem Armen zu. So unendlich dadurch die Bedürfnisse gesteigert sind, so muß doch die Spekulation atemlos über alles bestimmte Bedürfnis hinaus auf Neues sinnen, um die neuen Stoffe (Guttapercha u. dgl.) zu benützen, die Maschine zu beschäftigen, und die Hast des Modewechsels, des größten Stilfeindes, wird daher von der Produktion noch mit doppelter Hetzpeitsche angetrieben. Daß sie durchaus auf den Markt arbeitet, dies verhindert die Bildung lebendigen Stils auch darum, weil nicht, wie bei der bestellten Arbeit der Hand, die Rücksicht auf Zeit und Ort das Innige des individuellen Motivs hinzubringt. Die höhere Kunst sucht von oben einzuwirken, vgl. über die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Kunst und Handwerk § 514. In der Tat aber ist der wahre Sinn dieser Umkehrung nicht der, daß der Künstler, der nicht handwerksmäßiger Techniker ist, diesem seine Erfindungen hinüberreicht und bei seiner Ausbildung akademisch mitwirkt, sondern ein großer Teil der Talente, welche sich zur höheren Kunst rechnen, müßte geradezu selbst technisch tätig werden in diesem Gebiete, zu ihm, wenn man will, hinuntersteigen. Aber auch dieser Übertritt, die Bevölkerung des feineren Gewerkes mit Künstlern, würde, selbst in Massen vollzogen, uns nicht in naher Zukunft zu dem führen, was uns fehlt, einem Stil. Die tröstlichste Betrachtung der gegenwärtigen Zustände ist die von Semper (Wissenschaft, Industrie und Kunst) ausgesprochene; er faßt das nachahmende Formengemisch unserer Zeit als einen Zersetzungsprozeß aller traditionellen Typen durch ihre ornamentale Behandlung auf, welche einer neuen originalen Stilbildung ebenso vorausgehen muß, wie die fruchtbare Erde sich aus zerriebenen Schichten früherer Formationen, aus verwesten Pflanzenwelten bildet. Im Ganzen und Großen ruht aber die Hoffnung auf derselben Betrachtung wie die Hoffnung auf eine neue Entwicklung der Baukunst.

Inhalt

Dritter Teil

Die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen
oder
die Kunst

Erster Abschnitt

Die Kunst überhaupt und ihre Teilung in Künste

Zweiter Abschnitt

Die Künste

Erste Gattung

Die objektive Kunstform oder die bildenden Künste